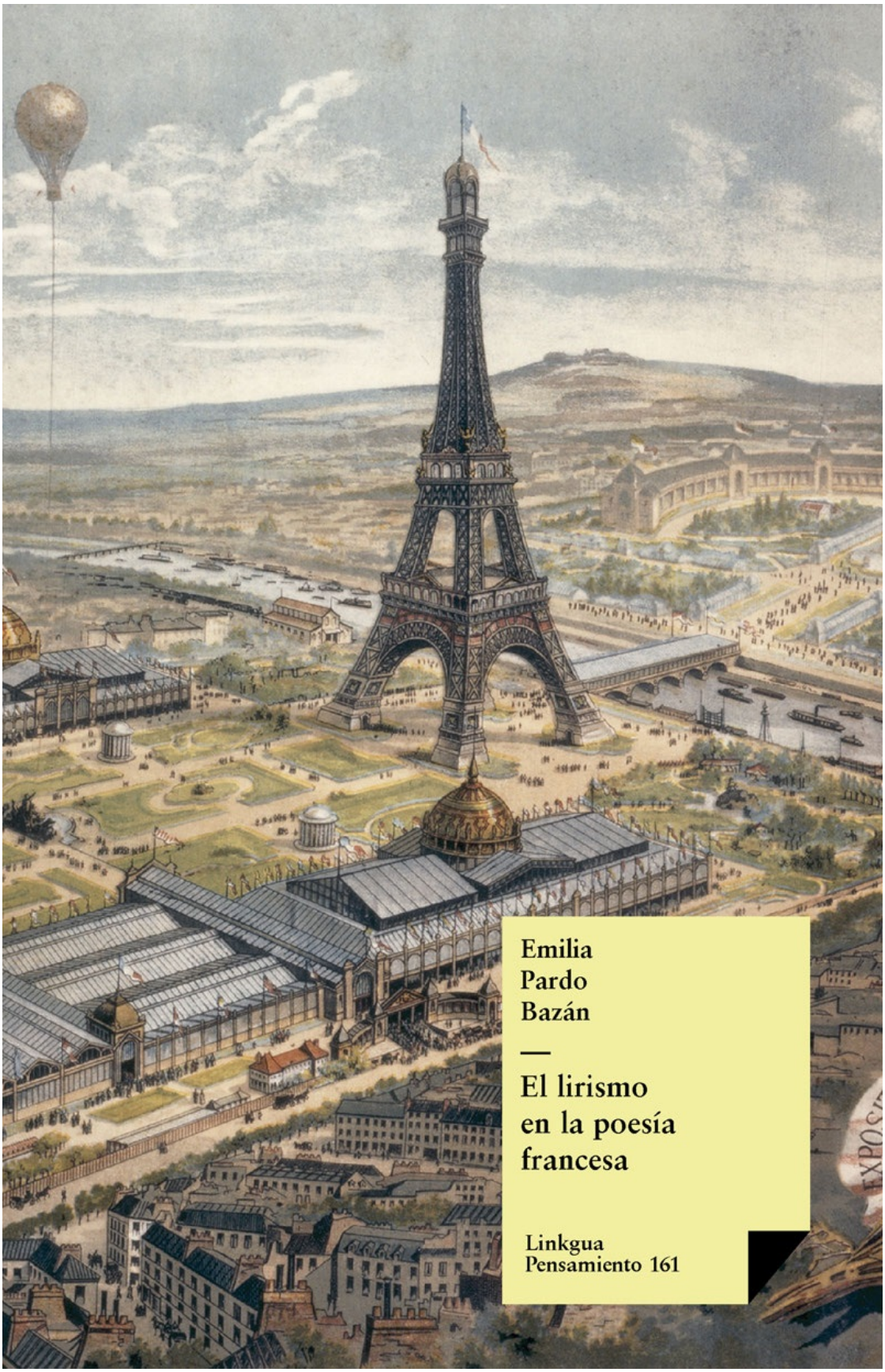
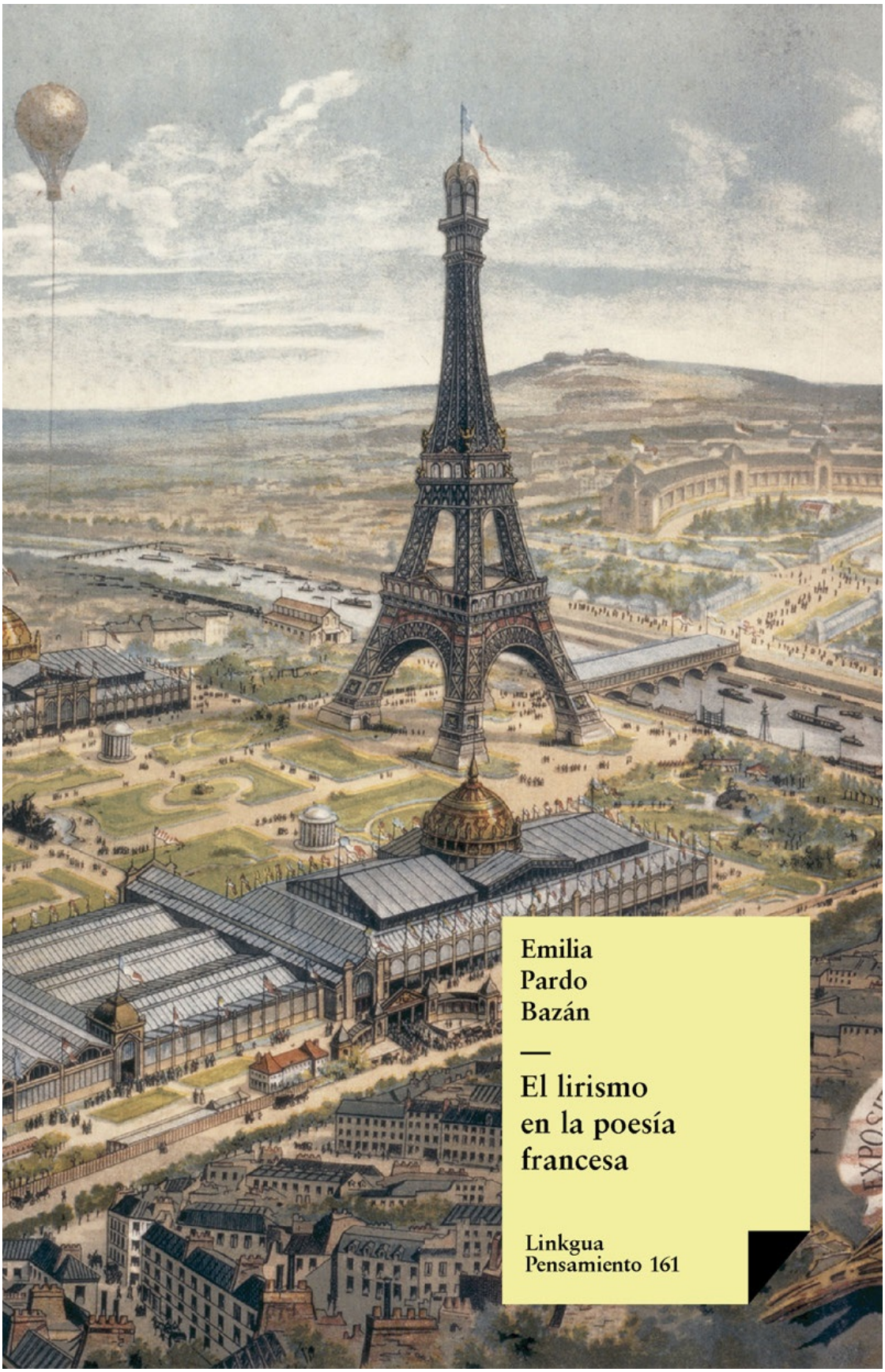


Emilia
Pardo
Bazán

—

El lirismo en la poesía francesa

Linkgua
Pensamiento 161



Emilia
Pardo
Bazán

—

El lirismo en la poesía francesa

Linkgua
Pensamiento 161

Emilia Pardo Bazán

El lirismo en la poesía francesa

Prólogo de Luis Araujo-Costa

Barcelona 2021

linkgua-digital.com

Créditos

Título original: El lirismo en la poesía francesa.

© 2021, Red ediciones S.L.

e-mail: info@linkgua.com

Diseño de cubierta: Michel Mallard.

ISBN rústica: 978-84-9953-940-9.

ISBN ebook: 978-84-9007-868-6.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar, escanear o hacer copias digitales de algún fragmento de esta obra.

Sumario

Créditos 4

Presentación 11

La vida 11

Prólogo 13

I. Lo moderno en literatura. Por qué se habla de Francia. La prosa poética de los románticos. Toda manifestación literaria responde a profundas raíces sociales 17

II. Dos tendencias del romanticismo. ¿Qué es el lirismo? Las civilizaciones antiguas de América. Orígenes del lirismo. El instinto de conservación y el de reproducción. El lirismo literario y artístico y el lirismo social 24

III. El lirismo en las sociedades primitivas. La antigüedad; India, Nínive, Egipto, Grecia y Roma. Caracteres del lirismo cristiano. Los primeros siglos de nuestra era 33

IV. La Edad Media. Transformación del latín en las lenguas romances. Las

canciones de gesta. La «Canción de Roldán». Orígenes aristocráticos de la literatura lírico-caballeresca. El ciclo bretón: la historia de «Tristán e Iseo»; Artús de Bretaña; la «demanda del Santo Grial». Los Templarios. El lirismo en las producciones del ciclo bretón. Trovadores y juglares. El lirismo sincero debe poco a la poesía provenzal 43

V. Influencia de Francia sobre España en la Edad Media. El aristocraticismo de las canciones líricas. Transformación de la sociedad y la literatura al terminar la Edad Media. La «Novela de la rosa». El lirismo entre los trovadores. Abelardo y Eloísa. Los libros de caballerías. Villon: «Las nieves de antaño». Rebelais no es un lírico 53

VI. El Renacimiento y la Reforma. Rabelais, el revolucionario. Ronsard; sus triunfos en la corte de los Valois; su dominio de las formas métricas. Malherbe. El siglo XVII; los «Salones»; las «Preciosas»; los «libertinos». San Francisco de Sales. Molière. Esbozo de bibliografía 64

VII. El lirismo en la tragedia. Orígenes de este género dramático en Francia. El «romanticismo épico» de Corneille y el «romantismo lírico» de Racine. El lirismo de algunos clásicos. Racine; su genio; su obra; examen de «Fedra»; los dos méritos principales de Racine; su genio indiscutible. Esbozo de bibliografía 75

VIII. El siglo XVIII; sus diferencias con el siglo anterior. Voltaire, precursor del romanticismo. El abate Prévost; «Manon Lescaut». Las «cartas» de la monja portuguesa. Juan Jacobo Rousseau; su biografía; sus obras; su influencia, sobre todo entre las mujeres. Rousseau el escritor y Rousseau el utopista. El influjo avasallador de Juan Jacobo dura todavía. Esbozo bibliográfico 85

IX. La disputa de antiguos y modernos; algunas de sus incidencias. El abate Delille. Andrés Chénier; su biografía; no es un romántico ni un precursor del romanticismo; su clasicismo helénico; examen de algunas de sus poesías; su muerte trágica; el destino de sus obras. Esbozo bibliográfico 95

X. El culto a la naturaleza. Buffon. Precursores de Rousseau en el mencionado culto. Bernardino de Saint Pierre; su biografía; sus viajes; los «Estudios de la naturaleza»; obra que constituye un monumento contra el ateísmo; «Pablo y Virginia»; su carácter, su influencia; comparación con «Dafnis y Cloe». Esbozo de bibliografía 105

XI. El sentimiento religioso en Rousseau y en la Francia de la Revolución. Chateaubriand; su biografía; ¿es un católico y un romántico? Sus obras; examen del «Genio del cristianismo»; su influencia literaria y social. La exaltación del «yo» o autocentrismo es idea esencialmente católica 115

XII. La literatura del primer Imperio. Los grandes literatos no son favorables a Napoleón. El falso Osián. Los salones. Las damas novelistas: la duquesa de Duras, madame de Krudener; su novela «Valeria». Madame de Staël; «Delfina» y «Corina». El feminismo y la sociabilidad de la Staël. Bibliografía 125

XIII. Víctor Hugo, su biografía, su españolismo. Caracteres del lirismo de Víctor Hugo. Es un poeta verbal. Las tres maneras de su lirismo no son sino dos en realidad. La poesía política. Las «Odas», las «Baladas», las «Orientales». «La tristeza de Olimpio» 134

XIV. Razones para ocuparse de escritores y obras que no son de primera línea. Esteban Senancour; su biografía, su carácter melancólico. Su novela «Obermann». Examen de la obra y de sus tendencias. Benjamín Constant,

«Adolfo». Examen de la obra. Bibliografía 142

XV. Las segundas «Meditaciones». Carácter de la poesía de Lamartine. Qué opinan de ella Lemaître y Brunetière. La religiosidad de Lamartine. La evolución del poeta. «Jocelyn», «La caída de un ángel». Cómo desaparece el lirismo en el alma y la obra de Lamartine. Bibliografía 152

XVI. El romanticismo de escuela y la expansión del individualismo. Cómo explica Hegel la doctrina romántica. El romanticismo, el lirismo y el individualismo. En qué se diferencian. El romanticismo como factor del individualismo 161

XVII. El lirismo en Balzac. «La azucena en el valle». Examen y crítica de esta obra. El estilo de Balzac. «La musa del departamento», «Ilusiones perdidas», «Beatriz». Examen de estas tres obras. Influencias de Balzac sobre Flaubert. Crítica que hace Balzac del lirismo. Bibliografía 170

XVIII. Jorge Sand. Su biografía; su estancia en España. El derecho a la pasión contra la sociedad. El tema del amor en la literatura francesa. Francia no está ni ha estado en decadencia. El lirismo exaltado en Jorge Sand. Bibliografía 179

XIX. El romanticismo como teoría y escuela literaria. Sus orígenes. Cómo se introdujo en Francia. La «Neología» de Lemercier y la «Poética» de Diderot. La lucha entre clásicos y románticos. Shakespeare silbado en París. El prefacio de «Cromwell». El romanticismo encarna principalmente en la novela. Temas que dio la nueva escuela a la poesía lírica: religión, sentimiento de la naturaleza, humanitarismo. La literatura fácil. Cómo muere el romanticismo de escuela 188

XX. El lirismo en la prosa es anterior al lirismo en la poesía. Mme. de Staël precursora y definidora del romanticismo. «Atala» y «René» de Chateaubriand. Su influencia. El «mal del siglo». Bibliografía acerca de Chateaubriand 198

XXI. Béranger. Su biografía; su carácter. Qué es la canción. La canción política. Béranger durante la Revolución, el Imperio, la Restauración, la revolución de 1830, la Monarquía de julio y la Revolución del 48. La canción del «Rey de Ivetot». Las canciones de Béranger se clasifican en cinco grupos. ¿Es Béranger un poeta? Su popularidad. Bibliografía 207

XXII. El lirismo en el drama romántico. La palabra «romanticismo» según Víctor Hugo. Atisbos certeros de Madama de Staël. La lucha entre clásicos y románticos. La Academia, baluarte del clasicismo. «Los Templarios», de Raynouard. El «Cristóbal Colón», de Lemercier. El «Hernani». El teatro de Dumas padre «La Corte de Enrique III», «Antony». Paralelo entre Víctor Hugo y Dumas, por Larra. Rehabilitación literaria de Alejandro Dumas. Bibliografía 217

XXIII. Alfredo de Musset. Su biografía. Por qué es el poeta del amor. Paralelo de Taine entre Tennyson y Musset. El «esprit» de Musset. Musset y lord Byron. «Las Noches». El misticismo a la inversa del poeta. «Rolla», «La esperanza en Dios». Musset no fue lo que llaman hombre práctico. La forma en Musset. Bibliografía 227

XXIV. Gustavo Flaubert. Su biografía. Es un romántico y un devoto de la forma con fondo de observación pesimista. La sátira contra el lirismo. «Madame Bovary». Examen de esta obra. La objetividad de Flaubert. Por qué nuestra época no puede producir arte popular. Bibliografía 240

XXV. Los Orleanes en la historia de Francia. Luis Felipe de Orleans y su reinado de 1830 a 1848. El poeta Augusto Barbier. Cómo le juzgan Sainte Beuve y Máximo du Camp. Los «Yambos», la «Ralea», el «Pianto». Examen de estas obras. Popularidad y decadencia de Barbier. Bibliografía 250

XXVI. Los secundarios del romanticismo. Hegesipo Moreau, Imberto Galloix, Gerardo de Nerval. Examen de sus vidas y sus tendencias respectivas 260

XXVII. Casimiro Delavigne. Su biografía. Las «Mesenianas». Origen de este nombre. Tendencia clásica de Delavigne. Su teatro. Por qué no pudo ser un romántico. Juan Reboul. Félix Arvers. Su soneto. El conde Fernando de Gramont. Su soneto. Amadeo Pommier. Marcelina Desbordes Valmore. Juicio que la consagra Sainte Beuve. Varias poetisas. Pedro Dupont. «Los bueyes». La poesía campesina y de los obreros 270

XXVIII. El drama romántico. Víctor Hugo. «Hernani», «Marion Delorme», «El rey se divierte», «Lucrecia Borgia», «Angelo, tirano de Padua», «Ruy Blas». Alfredo de Vigny. «Chatterton». Acierto de colocar la acción de este drama en Inglaterra. Bibliografía 280

Libros a la carta 291

Presentación

La vida

Emilia Pardo Bazán (1851-1921). España.

Nació el 16 de septiembre en A Coruña. Hija de los condes de Pardo Bazán, título que heredó en 1890. En su adolescencia escribió algunos versos y los publicó en el Almanaque de Soto Freire.

En 1868 contrajo matrimonio con José Quiroga, vivió en Madrid y viajó por Francia, Italia, Suiza, Inglaterra y Austria; sus experiencias e impresiones quedaron reflejadas en libros como Al pie de la torre Eiffel (1889), Por Francia y por Alemania (1889) o Por la Europa católica (1905).

En 1876 Emilia editó su primer libro, Estudio crítico de Feijoo, y una colección de poemas, Jaime, con motivo del nacimiento de su primer hijo. Pascual López, su primera novela, se publicó en 1879 y en 1881 apareció Viaje de novios, la primera novela naturalista española. Entre 1831 y 1893 editó la revista Nuevo Teatro Crítico y en 1896 conoció a Émile Zola, Alphonse Daudet y los hermanos Goncourt. Además tuvo una importante actividad política como consejera de Instrucción Pública y activista feminista.

Desde 1916 hasta su muerte el 12 de mayo de 1921, fue profesora de Literaturas románicas en la Universidad de Madrid.

Prólogo

Es para mí honor tan halagüeño como inmerecido el haber escogido, entre los papeles y apuntes inéditos de la condesa de Pardo Bazán, lo que forma el texto del presente libro y las monografías literarias que saldrán a luz de aquí a poco con el título de Escritores de lengua francesa.

Imaginaba yo que la inmortal polígrafa tenía terminado y dispuesto para su publicación inmediata el tomo IV de la Literatura francesa moderna que había de llevar por subtítulo La anarquía y decadencia. Los cinco legajos de notas, esbozos y —lo que era más interesante— cuartillas ya preparadas para el público que examiné con toda minucia, no formaban un estudio completo de la literatura francesa, del 90 al 914 que se ajustase al plan de los volúmenes anteriores: El romanticismo, La transición y El naturalismo.

El capítulo relativo a la poesía que se publicará en el tomo anunciado, de Escritores de lengua francesa, lleva más extensión que los capítulos similares de las épocas precedentes: romántica, de transición y naturalista, pero, en cambio, faltan en absoluto las secciones sobre el teatro y la crítica y hay estudiados muy pocos novelistas. No era posible, pues, dar a la imprenta un volumen sobre Literatura francesa contemporánea en el que nada se consignase acerca del influjo extranjero sufrido por las letras de la nación vecina con Jorge Eliot, Dostoieswki, Tolstoi, Ibsen, Bjoernson, Sudermann, Hauptmann, Nietzsche, d'Annunzio, Rudyard Kipling y otros autores europeos y americanos cuyos libros principales fueron traducidos al francés, después de 1890, exceptuando las obras de la Eliot, y los rusos que estuvieron de moda en Francia desde 1885 en que publicó el vizconde Eugenio Melchor de Vogüé su célebre Roman russe. Conocido es también el libro de la condesa, La revolución y la novela en Rusia.

Aun aprovechando las páginas que sobre Anatolio France, Lemaître y Brunetière hay en los tomos ya publicados, ¿cómo prescindir de Faguet y en particular de Bourget cuyos Ensayos de psicología contemporánea señalan fecha en la historia de la crítica?

La novela hállase representada en estos apuntes por dos nombres tan solo: Rod y Barrés. Faltan, por consiguiente, Bourget, Huysmans, Loti, Prévost, los Margueritte, los Rosny, Pablo Adam y —no olvidemos el buen gusto y fino

instinto literario de la autora— Gustavo Geffroy y Estaunié, dos escritores que seguramente hubieran obtenido bajo la pluma de la condesa los elogios que nadie les regatea, si sabe ver y juzgar.

En el teatro de este período se destacan los nombres de Enrique Becque, Antoine, fundador del Teatro libre, de Curel, Brieux, Portoriche, Donnay, Hervieu, Lemaître y Restand. Doña Emilia hubiese tratado de ellos, a tener vida y tiempo de concluir su obra.

¿Qué había, pues, en estos papeles inéditos si tanto faltaba con ser voluminosos los cinco legajos?

En 1916 un ministro de Instrucción pública reparó en parte la deuda que tenía España —para con Emilia Pardo Bazán, que toda su vida trabajó en pro de la cultura y buen nombre de la patria—. En el doctorado de la Facultad de Letras se creó entonces una cátedra —hoy desaparecida o transformada, que es lo mismo — con la denominación de «Literatura de las lenguas neolatinas». La autora eximia del San Francisco y del Nuevo Teatro Crítico era la persona designada para desempeñar esa cátedra.

La condesa, que ocupó todos los cargos a ella confiados cumpliendo escrupulosamente los deberes que llevaban anejos y trabajando con tarea ingrata las más veces, en una proporción que el público ignora, entregose por completo desde aquella fecha a la labor de cátedra; descuidó su obra personal; no produjo ya novelas, ni libros de crítica, ni tuvo tiempo que consagrar a sus estudios comenzados sobre Hernán Cortés y la conquista de México. El profesor venció en ella al literato. El deber de su nuevo cargo se sobrepuso a las legítimas ambiciones del escritor que sueña con ver concluidas las obras en proyecto.

La Universidad se llevó la mayor parte de sus energías y los apuntes y tanteos sobre literatura francesa que ocupaban aquellos cinco legajos eran sencillamente las explicaciones de clase que la autora preparó con una conciencia y un sentido de sus deberes dignos de toda alabanza. Ella sí que pudo hablar mirando a la propia labor de una cosa que por buen gusto y modestia acertó a callar siempre: el «sacerdocio de la cátedra», tomando la frase en su sentido recto, no en el escaso que tiene ahora por el mucho valor que ha perdido a fuerza de ser repetida y profanada.

A pesar de tener ya estudiados y redactados muchos asuntos volvió sobre ellos,

les aplicó más prolijo y profundo examen y analizó los temas —IX— bajo otros aspectos que no había considerado necesarios en ocasiones anteriores.

Su primer curso en la Universidad trata del lirismo en la prosa francesa. El manuscrito no quedó preparado para ver la luz y es de razón que permanezca inédito. No así el segundo curso sobre el lirismo en la poesía que aprovecho casi todo en el presente libro, respetando fondo y forma y modificando tan solo lo circunstancial y de momento que pierde su significado al transcurrir, no los años, los días. También suprimo las expresiones propias de clase —«decíamos ayer», «en la lección anterior», «nos ocuparemos mañana», etc., etcétera— que no se justifican en volúmenes destinados al gran público. Las alusiones a materias por estudiar o ya estudiadas, los proyectos de cursos sucesivos acerca de la literatura italiana o portuguesa, los resúmenes de explicaciones pasadas que encabezan algunos capítulos, la lección compendio de la primera parte del curso, leída el primer día de clase después de las vacaciones de Navidad, tampoco había por qué reproducirlas en estas páginas.

Respeto asimismo el plan que sigue la autora, en el cual se echará de menos acaso cierto rigor científico, cosa disculpable, pues a todo ello le falta el último toque por mano de quien lo compuso.

Añado, porque son menester, los sumarios respectivos de cada uno de los capítulos, que forman juntos el índice de la obra.

La bibliografía con que aquéllos terminan es a mi juicio, una de las cosas más importantes de este trabajo. Pudo dar la autora una lista nutrida de obras de consulta con solo transcribir las páginas que hubiera necesitado del Manual bibliográfico de la literatura francesa de 1500 a 1900, por Gustavo Lanson (París, Hachette, 1914). Prefirió recomendar los estudios que ella conocía, los cuales en su mayor parte ornan su biblioteca de las Torres de Meirás. El hecho prueba la escrupulosidad que ponía la condesa en sus escritos y contribuye a que se haya formado sobre estos asuntos una bibliografía escogida, de selección, por persona tan autorizada y de gusto tan delicado como la insigne polígrafa.

El presente libro póstumo de la condesa de Pardo Bazán no agota el tema del lirismo en la poesía de Francia. Proponíase la autora concluir su estudio con los poetas que vieron estallar la gran guerra en 1914. El curso no dio más de sí y el libro acaba en época todavía un poco distante de nosotros. Ahora, bien, los apuntes de clase aquí reunidos presentaban puntos de vista originales y certeros,

juicios perfectamente formulados, una crítica sana, concienzuda y profunda, sentido admirable de la historia de las ideas y un acierto en la visión de enunciados y problemas, que dejarlos inéditos hubiera sido privar a la crítica española de unas páginas que vienen a glorificarla.

El lirismo en la poesía francesa acusa una vez más en su autora inteligencia extraordinaria, fina sensibilidad, gusto selecto y copiosa erudición, cualidades que hace resaltar la magia del estilo. No en vano su nombre figura con toda justicia al lado de los de Sainte Beuve y Mme. de Staël.

Luis Araujo-Costa

I. Lo moderno en literatura. Por qué se habla de Francia. La prosa poética de los románticos. Toda manifestación literaria responde a profundas raíces sociales

No es lo mismo lo contemporáneo que lo moderno. Entre ambos conceptos existe una notable diferencia. Lo moderno es necesariamente contemporáneo; pero lo contemporáneo no es moderno muchas veces. Es lo contemporáneo, en arte y literatura, lo que se produce en nuestros tiempos, y nuestros tiempos, para este caso, no son únicamente el día de hoy, ni el plazo de nuestro vivir, sino una época dada, que claramente señalan y limitan grandes acontecimientos y desarrollos de la evolución artística y literaria. Para nosotros, lo contemporáneo empieza en el romanticismo; y, sin embargo, al romanticismo, actualmente, nadie le da el dictado de moderno. Empieza en el romanticismo de escuela: no en el de tendencia universal, casi tan antiguo como el mundo.

Si me atengo a la definición corriente en diccionarios, verbigracia el de Rodríguez Navas, que por su tamaño fácilmente manejable suelo consultar, contemporáneo es lo que existe al mismo tiempo que alguna persona o cosa. Admitida literalmente la definición, nos encontraríamos con muchas dificultades. Yo supongo que lo contemporáneo es aquí lo que desde el romanticismo se cuenta, y que, por tanto, puedo dar a lo rigurosamente actual su filiación y sus antecedentes, enlazarlo con su ascendencia, y aun remontarme a sus orígenes algo más distantes, en la medida que convenga para facilitar la comprensión del tema, y con la rapidez que impone lo que, aunque conveniente, es a la postre secundario.

Contemporáneo llamo, pues, a lo de nuestra época, y nuestra época no la constituye solo lo presente (si es que algo existe que sea presente, sobre lo cual mucho habría que discutir). Todo es pasado, hasta el minuto en que hablo; apenas ha resonado mi voz para afirmarlo, y el pasado va criando y desenvolviendo el porvenir. Y nuestra época, no solo en el sentido literario, sino en el social, intelectual y moral, puede decirse que nace con el romanticismo. De suerte que nuestra época comienza a fines del siglo XVIII, y en algunas naciones de Europa, donde no se hablan romances latinos, podemos decir que a mediados; y, al través de cambios de forma y vicisitudes de combate, el fenómeno del

romanticismo no ha cesado de manifestarse en las letras y en el arte en general. La solución de continuidad se debe a hallarnos ahora en uno de esos momentos en que nada literario excita interés —¡confesémoslo nosotros los escritores!— y en que se ignora del todo cómo renacerá el arte, si es que renace, después de la tremenda pugna, y el destrozo, no solo material, que la acompaña.

Pero tampoco pudiera buscar para mi tema una hora más propicia. Los contrastes son lo que hace resaltar, clara y vigorosamente, los caracteres de cada factor, y el más perfecto contraste con el advenimiento y desarrollo de la profundísima crisis romántica, es ciertamente esta explosión, más que formidable, de las tendencias contrarias a ella, que le han ido minando el terreno, y reduciendo la vida romántica a lo puramente artístico, a una sugestión en el vacío, mientras donde quiera se insinuaban y surgían vigorosos los elementos científicos y positivos. Esta es la línea divisoria, como veremos a su tiempo, entre el romanticismo cuando apareció joven, radiante, arrollador, y el otro romanticismo decadente, que cada vez se aisló más de la vida general y de las aspiraciones colectivas. Y hay que hablar detenidamente del primero, si se ha de comprender el segundo.

O no entiendo lo que está pasando en este mismo instante en Europa, o todo el sentido de la guerra es enteramente contrario al romanticismo, y aspira a sentar sobre bases científicas, prácticas, utilitarias y coherentes las nacionalidades. Cuando digo el romanticismo, quizás debiese decir mejor el individualismo, porque ninguna guerra registrará la historia en que el individuo haya sido considerado de tal suerte como cantidad sin importancia, y sacrificado a la colectividad y a sus intereses, más remotos, no dejándole ni lo que en otras guerras fue su refugio: el relieve heroico, la esperanza de que el nombre de un individuo no se pierda; idea poética, hoy relegada, con tantas otras, al desván de los trastos viejos. Por eso, al iniciar mi explicación, el hecho dominante que se ofrece a mi pensamiento es que se han vuelto del revés, como un guante, más cosas de las que ahora podemos alcanzar, y que el período en que el individuo fue asunto predilecto de la literatura, del arte, de la filosofía, se ha terminado, por lo cual, viéndolo concluso y cerrado sobre sí, hay mayor facilidad y mayor incitación para estudiarlo.

El período individualista, que a mediados del siglo XIX declina en lo literario, aunque se desenvuelva plenamente en otros terrenos, está empapado de sentimiento, y lo que más interesa en él es la riqueza sentimental. Legitimado el propio sentir, se explaya rebosando vida, y su molde es el lírico. El sentimiento, pues, tendrá que ser parte muy integrante de la materia de estos estudios y de

antemano lo advierto, por si se creyese que no ocupa legítimamente el lugar que he de otorgarle. Sería prueba de que no habría yo sabido hacer notar su significación, su trascendencia, y hasta su esplendidez, sus múltiples facetas y matices.

Al ocuparme de Francia, rindo un homenaje a la gran nación que tanto contribuyó a mi formación intelectual, y a la cual profeso un afecto que parece haber crecido con las actuales y dramáticas circunstancias que han puesto, una vez más, a prueba su valor y su patriotismo. Francia recogió de nuestras manos, cansadas de tanto combatir y vencer, la hegemonía entre las naciones no sé si con propiedad llamadas latinas; porque, en el proceso de la Historia, cada cual mira por sí, y nosotros debiéramos haber mirado, estoy en ello conforme.

Sobre literatura francesa he trabajado reiteradamente, en mis lecciones de la Escuela de Estudios Superiores del Ateneo de Madrid, y en los tres volúmenes de Historia de la literatura francesa, publicados bajo los títulos de El Romanticismo, La transición y El Naturalismo. Me conviene notar que los estudios aquí reunidos, en su mayoría, los he escrito expresamente, y solo en pocos, y siempre con adaptación al tema, utilizaré algo de lo allí contenido. Aquel ensayo de Historia de la Literatura francesa contemporánea se diferencia en absoluto de lo que aquí expondré, pues abarca el conjunto de la Literatura francesa desde fines del XVIII, y no se circunscribe a un aspecto, capital sí, pero no total. Necesariamente, por esta circunstancia, este libro se fundará en puntos de vista allí apenas indicados, y los desenvolverá con sujeción a un plan enteramente distinto, intensificando lo que allí reviste carácter más general.

Otra razón de preferencia para Francia en estos estudios, fue el hecho más conocido, más innegable, más constante, más observable, no solo aquí, sino en la América española: su influencia poderosa, literaria, intelectual, y pudiéramos añadir social. No es la única que hemos sufrido, naturalmente; sobre nosotros han actuado modernamente, Inglaterra, Alemania y aun Italia y en cierto respecto Portugal. Mas si se suman las demás influencias, desde el romanticismo, arrojarán un total inferior en relación al de Francia, que, sobre presentar a nuestra admiración e imitación series de insignes y diversísimos escritores y poetas, tuvo, para mejor penetrarnos, la ventaja de la proximidad, amén de cierta especial simpatía, de un misterioso fluido que esta nación emite, y por el cual se insinúa e infiltra, y arrastra las voluntades, lo mismo en lo social y político, que en lo intelectual y literario. Este modo de ser, comunicativo, contagioso, ha dado a Francia en Europa una hegemonía distinta de la material,

un carácter de nación guía, determinadora de estados de alma que ninguna otra en tal grado ha poseído.

Si a veces este influjo subyugó a nuestra espontaneidad, hubo ocasiones en que la auxilió, ayudándola a revelarse por reacción y oposición. No he de asentir al malicioso dicho de que los escritores españoles son como las cubas de vino del año ocho, en las cuales, mirando, al fondo, se ve al francés muerto. Hasta no diré lo que añadieron algunos: que cuando el vino de tales cubas tenía francés, era más sabroso. Me limito a recordar que tienen francés muchas cubas que parecen de lo más añejo y castizo, y sería prolijo, pero no muy arduo, demostrarlo con datos y citas. No ignoro el valor inestimable de la espontaneidad nacional, y reconozco que sería preferible no imitar nunca; pero creo que esta excelencia rara ninguna nación la ha conseguido, y se ha dicho, hasta la saciedad que la literatura vive de imitaciones e influencias recíprocas. La de Francia sobre la Península y sobre los países americanos que hablan nuestra lengua, y en los cuales es tan capital, bastaría para justificar toda la atención que podamos dedicar a su literatura, atención que, insisto en ello, es conveniente hasta para emanciparnos y tender a la libertad y originalidad de nuestras letras, al averiguar de dónde y cómo viene lo que las encadena y subyuga.

Nuestra originalidad, la estimo como quien más pueda estimarla, y no quisiera que se me acusase de no proclamar, mi estimación. Para ser originales en lo posible, he dicho que tenemos que conocer bien las literaturas extranjeras, y especialmente la francesa, que en nuestra época ha sido la influyente. Pues bien, para el mismo objeto debemos convencernos de que no somos enteramente asimilables a Francia, o al menos que varios elementos étnicos de España se diferencian mucho de los de esta y otras naciones denominadas latinas. Por eso no me he avenido a admitir que sea latina toda nación que habla un idioma derivado del latín. En cuanto a la sangre, dícese, que solo Rumanía puede llamarse latina con verdadero derecho. Los caracteres comunes que indudablemente se reconocen entre las naciones europea calificadas de latinas, así como en las americanas de origen español, pueden imputarse a comunidad de algunas razas, pero no de raza latina. Más afines somos a Francia por el elemento céltico, y sin duda hay parentesco racial entre España y Francia, y hasta de algunos elementos de su población pudiera decirse lo que de sí propio dice el héroe de Loti, Ramuntcho: «Ni soy español ni francés; soy vasco».

Rechacemos, principalmente, el dictado de latinos, cuando con él se quiera expresar un concepto de decadencia. A fuerza de oír repetir y repetir nosotros

también que los latinos estamos decadentes —en diversos grados—, hemos llegado a creer igualmente en nuestra pura latinidad y en nuestro decaimiento efectivo, inevitable. Hemos dado de barato que sobre el mundo latino pesa una especie de fatalidad, sin ver que no hay fatalidades, no hay nada arbitrario en la Historia; los estados transitorios de decaimiento son remediables, y la Historia está llena de estos ejemplos. Para fortalecer nuestra voluntad, pensemos en que nuestra raza, o mejor nuestras razas, las de las naciones latinas, son varias y en general superiores, y que hasta no nos faltan componentes bárbaros, que es lo que ahora se cotiza más alto y está más de moda. Y, para no reconocernos irremisiblemente decadentes ni vencidos, estudiemos incesantemente esa suprema manifestación de la sensibilidad y de la belleza del espíritu humano, que es la literatura.

Nos hemos ido, al parecer, lejos del asunto que tratamos; pero no es sino al parecer. No habría error más grave que considerar a las letras y al arte en general como algo aplicado sobre el hombre, algo postizo. El arte y sus diversas tendencias y matices proceden de la naturaleza misma del hombre, y las necesidades que nos son comunes con los demás organismos; solo que el hombre cincela, pinta, versifica y transforma esas necesidades, y hasta se hace a ellas superior, y las pisotea, y sobre ellas pone la enseña de su espiritualidad.

Al tomar por asunto el lirismo en Francia, una distinción se me impone desde el primer momento: la de la poesía rimada y de la prosa; pero la prosa del período a que me estoy refiriendo, es algo que a la poesía se asemeja, y que se ha llamado prosa poética, fenómeno debido a la invasión del lirismo, cabalmente, cuando el romanticismo trajo su triunfo en las letras. Muchas de las obras que se presentan como modelos de tal período, son meramente poesía sin rima. Y nadie ha vacilado en calificar a Chateaubriand y a Juan Jacobo Rousseau de poetas en prosa. Lamartine, no lo fue menos en Rafael, que es una novela en prosa, que en las Meditaciones, que son rimas.

La novela ha sido clasificada entre lo que procede de la epopeya: con el género épico guarda relación. Pero es cierta la atribución, cuando la novela reviste carácter narrativo, porque la epopeya es siempre una narración de hechos, un relato. En este sentido, puede afirmarse que la novela procede de la antigua epopeya, y cupo decir que la Odisea, por ejemplo, no es si no una gran novela de aventuras. Mas las novelas de la época romántica no pertenecen a este grupo numeroso y rico que tan varias formas reviste, desde la Odisea hasta el Quijote. Hállanse por el contrario empapadas de sentimiento personal, de individualismo.

Son Pablo y Virginia y la Atala y el René, de Chateaubriand, que sublevó a toda una generación contra la vida; son Lelia, poema satánico del orgullo, y Valentina, apología del amor exaltado y en lucha con la sociedad; son Obermann, poema del tedio, y Adolfo, poema del cansancio y de la tortura sentimental; son La nueva Eloísa, de la cual todos los demás proceden, porque si la madre del lirismo, en la antigüedad, fue Safo, en los tiempos modernos el padre de esta criatura, triste y rebelde, es Juan Jacobo, cuya influencia se ha dejado sentir hasta este momento, y seguirá ejerciéndose, en la política, en la pedagogía y ya no tanto en las letras, pero aun siendo en ellas, reconocidamente, un precursor. Son Corina y Delfina, Madame Bovary y el Lirio del valle; son Deleite, de Sainte Beuve, y la cruel Fanny, de Feydeau. Los poetas, no menos influyentes que los novelistas, en la propagación del romanticismo, darán asunto al presente libro, que comprenderá toda la poesía francesa moderna, desde Andrés Chénier y Lamartine hasta los líricos de nuestros días, los que solo han callado, y no han callado todos, cuando empezaron a movilizarse las tropas hacia sus frentes de batalla. No han callado todos, y a su tiempo lo veremos; pero el momento no es favorable a las Musas, y nada tiene de extraño que no lo sea. El momento cierra por completo un período literario, que, como he dicho, comienza en el romanticismo y termina con la disgregación escolástica absoluta de los primeros años del siglo XX.

De estos estudios resaltarán varios hechos generales, cuyo conjunto es el cuadro significativo de todo lo que cabría llamar la vida moral, social e intelectual de nuestra época. Toda manifestación literaria responde a profundas raíces sociales, entendiendo yo aquí por social, no las leyes, ni las instituciones, ni aun la Historia, ni esta o aquella clase, sino la reunión de todas estas cosas, y su peso y fuerza en la creación espontánea e instintiva, aparentemente, del arte, en especial del literario. Veremos, sin duda, mucho de natural en la literatura, pero sometido siempre, aun en sus formas más rebeldes, como el lirismo y el individualismo, a la poderosa acción de todos esos factores, de los cuales nadie se ha emancipado. Tal poeta que cree no conocer más ciencia que su alma, que se tiene por algo aislado dentro de su generación, que se coloca en actitud de retar a cuanto le rodea, no es —si bien se mira— más que un intérprete, un reflejo, la voz de otros espíritus que hablan por su boca. Y el que se precia de ser superior a los dolores y a las inquietudes de la Humanidad, al querer hacerlo revela, no solo su propia inquietud, sino la de muchísimos de sus contemporáneos. Todo viene del conjunto y al conjunto vuelve, y, por eso, los poetas de cada edad y los novelistas de cada hora encarnan el período en que crean.

II. Dos tendencias del romanticismo. ¿Qué es el lirismo? Las civilizaciones antiguas de América. Orígenes del lirismo. El instinto de conservación y el de reproducción. El lirismo literario y artístico y el lirismo social

Habiendo fijado para lo contemporáneo en la literatura la fecha de la aparición del romanticismo, hago la necesaria distinción entre el romanticismo y el lirismo, y en ella debo insistir, como primer jalón del camino que vamos a recorrer.

Quiero hacer notar que, en el romanticismo, existen dos tendencias muy distintas: la lírica y la épica; y meramente con esto, basta para dejar sentado que no todo romanticismo es lirismo, aunque el lirismo, tendencia antigua como la Humanidad, se haya desenvuelto y tomado incremento desde mediados del siglo XVIII, a favor de la explosión romántica.

El lirismo, aunque haya sugerido arte, no es únicamente tendencia literaria, si bien encuentra su más ahincada expresión en ciertas obras literarias, algunas admirables y maestras. Pero al estudiar la evolución literaria sorprende y se impone el hecho de la extensión formidable del lirismo, desde que el romanticismo asoma; y se hace como involuntariamente la observación de que, caso aislado o por lo menos singular en otras épocas, el tipo lírico sobreabundó en la nuestra.

Aspiro, al hablar del lirismo, a definirlo con tal claridad, que ni la menor sombra quede en la mente de los lectores. Y para ello tengo que recordar que el lirismo es la afirmación del individuo, no diré que siempre contra la sociedad, pero siempre sin tomarla en cuenta, y muchas veces protestando contra ella tácita o explícitamente. El individuo ante la sociedad: así sucintamente puede formularse el caso.

Y conviene añadir que, al decir sociedad, no me refiero a ésta ni a aquélla, si no en general a todas las que se han sucedido sobre nuestro globo, y en especial a las que podemos, mediante algunos datos históricos, conocer. En todas partes ha existido, seguramente, una organización social, más o menos rudimentaria, más

o menos fuerte y coherente. En las mismas cuevas prehistóricas es probable que la horda que se refugiaba en ellas se hubiese organizado y aceptase normas de constitución para fines de utilidad general, mejor o peor entendidas, que esto no es lo que tratamos ahora. La rudeza de las costumbres no impide la organización, y hasta voy a decir algo que es un hecho constante, tal vez no muy observado en su significación.

Creyéramos que la individualidad se ha manifestado desde el principio del mundo, y que en los primitivos tiempos se mostró más sublevada y anárquica: y al creerlo, nos equivocaríamos de medio a medio: la individualidad es una conquista, funesta o no, esto no vamos ahora a aquilatarlo, de las avanzadas civilizaciones.

Me he fijado en ello al estudiar un poco la historia de América. ¿Por qué la historia de América? Porque el estado de América, cuando nuestras proas abordaron a sus playas; la fase de civilización en que la encontramos, pudiendo, por rara fortuna, sorprender el secreto de edades que hacía tanto tiempo Asia y Europa se habían dejado atrás, la lección de primitivismo que allí podíamos aprender y nos demostró plenamente que nunca el hombre fue menos lírico que en semejantes estados sociales. El ideal, que hoy tanto se preconiza, de una sociedad perfectamente organizada, reglamentada, sumisa, formulista, nos lo ofrecen aquellos Estados, Imperios y Confederaciones que, anárquicamente, e iba a decir líricamente, conquistaron con la espada los españoles del siglo XVI; los cuales, procedían contra las órdenes o al menos sin las órdenes de la autoridad y de lo que hoy llamaríamos el Poder central. Todos los cronistas están conformes en pintar la extraordinaria sumisión, la ciega obediencia que a sus caciques y jefes mostraban aquellos pueblos, y lo compacto y bien trabado de sus instituciones, fundadas en el acatamiento estricto de la autoridad, la ley y la costumbre, allí identificadas. De suerte que podemos establecer que los pueblos antiguos —que se parecían más a los encontrados por nosotros en América, que a nuestras sociedades modernas— presentaban la misma coherencia y unidad social.

Cuanto más primitiva es una civilización —porque las de América civilizaciones eran, aunque de un período evolutivo muy anterior al de sus conquistadores—; cuanto más primitiva, repito, más social la encontramos y más sometido en ella el individuo a la colectividad. Instituciones de hierro, costumbres ya sagradas, contra las cuales no había resistencia: esto nos presenta la América conquistada por nosotros. Y sin duda no faltarían en ella almas líricas, y hasta almas de

decadencia sentimental, y una fue la del Jefe de hombres, comúnmente llamado emperador Moctezuma, tan curiosa y digna de estudio; pero no abundan, al menos que sepamos, o no se revelan y descubren; y no es ésta la menor diferencia entre aquella historia y la de nuestro Continente.

Y por esta observación que precede, vengo a otra, que es la de que el lirismo es una manifestación de sentimiento, o por mejor decir, de sentimientos, que pueden expresarse por el arte o por la acción. Muchos elementos sentimentales, la mayoría, no salen fuera del santuario del espíritu, y son sin duda los menos aquellos que se afirman por algo exterior. A nuestro asunto interesan los que se descubren por medio de las letras, y la creación de la fantasía, cuando responde a la verdad del sentimiento, tiene el mismo valor, y aun a veces tiene más, que los seres reales, que materialmente existieron. Ahí está, por ejemplo, Werther, encarnación del sentir de Goethe, con más valor y nadie dudará de que vale y significa más que un suicida que ayer se lanzó por el Viaducto.

El estudio del sentimiento en el arte cada día gana terreno, y si un día pudo considerarse fútil y hasta indigno de la crítica con pretensiones de seriedad, hoy se piensa de otro modo. La raíz humana son los grandes sentimientos, cuyo origen profundo voy a esbozar, según creo entenderlo en su más sencilla fórmula.

Los instintos primarios de la Humanidad son dos, y responden a sus necesidades constantes e imperiosas: pudieran calificarse de instinto creador e instinto destructor, pero no sería el nombre enteramente exacto: prefiero decir instinto de reproducción e instinto de conservación. En dos palabras: amor y hambre. Lo mismo que el bruto, clamará indignado todo espiritualista. Sí, lo mismo que el bruto: y aquí no vendría mal citar al Eclesiastés, que estampa crudamente: «igual es el ánima del hombre al ánima del jumento». Con igual indulgencia que se explica piadosamente la sentencia de Salomón, ruego que se explique la mía. No hay nadie más convencido de nuestra espiritualidad, y encuentro justamente su maravillosa obra en que, de iguales necesidades, nazcan, en las especies puramente animales y en la humana, tan distintos efectos. El hombre idealiza la necesidad y saca de ella el arte, con sus manifestaciones sentimentales. El signo más alto de la nobleza humana es por eso el arte, en el cual no puede menos de reflejarse la vida, la interna como la externa.

Reduciendo, como antes, la cuestión a sus términos elementalísimos, diríamos que el arte realista procede del instinto de conservación, y el lírico, del de

reproducción. Parece demasiado escueto, y voy a revestir un poco estas afirmaciones sobrado desnudas, carnadas. El realismo en el arte tiene su primer documento, que sepamos, en las pinturas rupestres, por cierto muy hermosas y llenas de verdad. Da asunto a estas pinturas la necesidad de nutrirse: son figuras de los animales que cazaba, para aprovechar su carne, el hombre de aquellas edades primitivas. En ese sentido, tales pinturas y diseños son una imagen social llena de realismo. La arquitectura, que aparece después, es un arte social y realista por excelencia. Preside a su aparición la necesidad de defenderse, de resistir a los enemigos, de poseer moradas, y, cosa doblemente social todavía, de agruparse en la ciudad los que unían intereses comunes. Todo esto no es comer, materialmente hablando; pero es sustentarse, es vivir.

¿Y cómo nació otra forma del arte: el idealismo y el lirismo? Aquí es donde el hombre se eleva por cima de la animalidad, si alguna vez pudo existir dentro de ella, cosa que yo por mí no creo y que la ciencia no ha demostrado. Aquí ponemos la mano en lo más sorprendente y misterioso de los fenómenos morales de la Humanidad. Al lado de la morada y de la muralla, y quién sabe si antes, en los períodos de nomadismo, el hombre levantó el ara donde cada pueblo invocó a sus númenes. Las dos grandes tendencias del arte: el realismo y el lirismo, encontraron en él anchísimo campo, porque el ara es a la vez cosa muy real y muy socialmente hablando, la más organizadora que hoy puede concebirse, y cosa muy ideal y sentimental, muy lírica, pudiendo asegurarse que lo abarca todo. El sentimiento de las razas y de los pueblos ha sido lo que han sido sus creencias religiosas.

Debemos admirar cómo el espíritu del hombre, en refinada alquimia, transforma los instintos primitivos y los convierte en tal cúmulo de bellezas y de energías sentimentales, que nadie los conociera. El animal cumple sencillamente la función, y, satisfecho, no pide más, ni intensifica, ni afina, ni extiende la serie de nociones dependientes de la noción originaria. El hombre, empujado por la necesidad de nutrición, va, y en esto no se diferencia tanto de las especies animales, hacia la necesidad de lucha, a fin de conquistar el sustento; pero, una vez establecido el sistema del combate vital para vivir de lo conquistado, crea una serie de sentimientos que llegan a lo sublime y que ennoblecen, y dignifican, y derraman el óleo del arte sobre la necesidad urgente, grosera, ineludible. Viene, verbigracia, lo heroico, únese a lo heroico lo patriótico, y ya está abierto el camino a los nobles sentires que desprecian la vida, justamente porque proceden de la necesidad de conservarla.

Llega a olvidarse el motivo de las guerras, ante su belleza, ante los desenvolvimientos poéticos que de ellas se originan. Y voy a citar un ejemplo tomado de esa historia de América, en la cual tanta doctrina de belleza encontraríamos si la quisiésemos buscar. Hubo en América una raza inteligente y varonil, la azteca, que llegó a redondear sus Estados y a poseer el territorio que juzgó suficiente para cubrir todas sus necesidades de alimentación y de cultivo agrícola. Es decir que los aztecas ya no habían menester guerrear y podían permanecer pacíficos, sin inquietar a las otras agrupaciones limítrofes. Mas sentían una necesidad que me atrevo a llamar espiritual, y lo era, puesto que era religiosa, impuesta por esos dioses que Moctezuma declaraba suficientemente buenos para ellos. El fiero Huitzilo poztli, a quien nuestros soldados llamaban Huchilobos, pedía para sus aras sacrificios de hombres y corazones arrancados. No era, pues, por comer más maíz y más gallinas por lo que se guerreaba, sino por algo que, en su bárbaro horror, debo llamar espiritual; algo que no es reductible a las exigencias del estómago. De ellas ha venido ciertamente toda guerra: la que estamos presenciando, nos hemos hartado de repetirlo y de oírlo, esta guerra ultracientífica, de humanidad avanzada y en la cúspide de su evolución, no se deriva sino de móviles económicos; pero sobre esta base antigua como la vida troglodítica, ¡qué de bordados y recamos no ha puesto la fecunda sensibilidad del hombre!

En estos pueblos por España conquistados, hallamos también una nota que no quiero pasar en silencio: y es la de la ausencia de lirismo. Como queda dicho, eran sociales por excelencia, y el individuo no había iniciado allí su protesta. A veces, un mozo hijo de las mejores familias era señalado para morir sobre la losa de jade, rasgado el pecho por un cuchillo, el cuchillo de pedernal. Y la víctima, no solo aceptaba su suerte, sino que se enorgullecía de ella, y andaba alegre y gozoso el tiempo que precedía a la inmolación. La mitología azteca desconoce la fábula sentimental; hay un curioso estudio que hacer entre nuestra mitolofábula y la que encontramos en aquellos países, que se hallaban en un período comparable al primitivo heroico griego. En Grecia, fue el sentimiento el que tal vez desterró el sacrificio humano propiciatorio, con el caso de Ifigenia, lastimoso caso. ¿Quién sabe si la historia de Atreo no rechazó para siempre el canibalismo, que no hubo pueblo primitivo que no practicase?

La humanización, por decirlo así, de la Humanidad, es obra, en gran parte, de la reacción individualista, en que se desenvuelve la vida sentimental. Y he ahí por qué es cosa que de una vez debe quedar bien esclarecida y definida, el derecho del sentimiento a ser considerado nervio y médula del arte, y a que no se le

mutile cuando forma parte de la manifestación artística de cualquier época. Insisto en esto, y quiero dejar desviado este obstáculo, porque en la materia de este libro entran dos cosas muy desdeñadas, y muy sospechosas, y muy mal vistas y shocking diré familiarmente, para no pocos escritores y moralistas. Son las novelas, y las historias y cuentos de amores.

El amor es la humanización de uno de los dos instintos que he considerado como originarios, y añadiré que, de los dos, es el que más ha sido sublimizado, decorado, poetizado y magnificado por el hombre, distanciándolo tanto de su expresión animal, como dista del carbón el diamante. Yo no diré que el hombre, al realizar esta transformación prodigiosa dentro de sí mismo, ha trabajado en pro de su felicidad; sobre tal punto mucho habría que tejer y destejer; nada bastante se ha tratado y discurrido; diré sí que, para su dignidad, para la belleza de su psicología, la transformación es asombrosa, por más que se realice a cada paso, ante nuestros ojos. Pensemos una vez más en Werther, y admitamos que muchachas como Carlota habría veinticinco mil en Alemania, y que no valía la pena de pegarse un tiro por una muy semejante a las demás. Sin embargo, tales argumentos de sensatez nada explican. Hay más en el caso de Werther, y lo demostraría con el análisis de la novela, si la menor delicadeza crítica no bastase para comprenderlo. ¿Qué hay en el Quijote, sino una novela que presenta con gracia infinita y con deliciosa penetración una de esas transformaciones amorosas, materializada con tal acierto en la aparición de las rústicas labriegas y de las Maritornes y meretrices a quienes hace damas y princesas la fantasía? Siempre que oigamos repetir que las historias de amores son fruslerías, nugas, materia indigna de la crítica, pensemos en Don Quijote y la sin par Dulcinea. No por eso se entienda tampoco que sanciono como arte, ni como sentimiento tanto y tan enfadoso relato de amores como nos produjo, desde el advenimiento del romanticismo, la literatura universal. La manifestación del sentimiento se encierra en unas cuantas novelas, unos cuantos versos, algunos dramas. Es lo único que considero necesario tomar en cuenta, sin perderse en la intrincada maraña de la literatura inferior. Cuando decimos que el hombre ha sublimizado un instinto material, no extendamos tanto el concepto que no creamos que todo hombre es Quijote o Amadís. Lo serán, quizás, algunos que no conocemos; la literatura nunca los cuenta por docenas.

Son, sin embargo, sobrado numerosos y sobrado elocuentes los testimonios líricos, para que no veamos en ellos representación completa de la vida espiritual. La raíz es una misma, es el amor, para el cual he reclamado todo respeto, ya que de él se deriva la idealidad humana. Notemos cómo no se ha

encontrado otra palabra que exprese las fuerzas impulsivas de la voluntad, y hoy, lo mismo que en tiempo de Dante, el Amor es quien mueve al Sol y a las demás estrellas. Baste recordar que las formas más ricas e intensas del misticismo aparecen como derivaciones de amor, y revisten tal carácter, y esto solo sería suficiente para sugerir la seriedad y la dignidad altísima del tema lírico.

Y este tema, contenido en las almas desde las más remotas épocas, ha adquirido en nuestros días plenitud de desarrollo —insisto en que nuestros días no son rigurosamente el día en que vivimos, sino el tiempo en que se han desarrollado los sucesos que distinguen a nuestra época entre las demás de la Historia—; y a juzgar por los indicios, esa plenitud de desarrollo del lirismo, desde mediados fines del siglo XVIII acá, parece cosa terminada, cerrada, conclusa, agotados sus brotes y seco su tronco y raigambre extensísima. O mucho me engaño, o el lirismo habrá de luchar para renacer, otra vez, de las grandes corrientes de individualismo, que no han dejado de manar.

Puede, es cierto, hacerse distinción entre el lirismo en el arte y en las letras y el lirismo en la vida, en la Sociedad y en las costumbres; pero esta distinción no la haré, porque creo en el profundo enlace de la vida y la sociedad con las letras, ya éstas la retraten y expresen, ya la combatan y reprueben, que es otro modo de identificarse con ella. El lirismo estuvo profunda e íntimamente unido a la evolución social, siendo, no obstante, antisocial muy a menudo y casi por naturaleza. Expresión de la sociedad fueron las novelas líricas y antilíricas del período romántico. Al abordar el tema, hay que empezar por distinguir entre lo romántico y lo lírico.

La distinción es estrictamente necesaria, no solo porque es frecuente confundir ambas cosas, sino porque estamos en un momento en que las escuelas literarias propiamente dichas, como el romanticismo, parecen relegadas a la penumbra de lo pasado; pero, fuera de las normas de escuela, el lirismo tiene que renacer ardiente y poderoso, como protesta del individuo contra la colectividad, dominadora del momento presente, hasta un grado increíble.

El momento presente se diferencia de todos los demás que la Historia registra, no solo por la extensión e intensidad de la lucha material, sino por el carácter de esa lucha. Ninguna de las que pudiésemos recordar, ningún conflicto de pueblos con pueblos, ha sido tan cerradamente antilírico, ni tan marcadamente utilitario, ni hasta tal punto obra de las colectividades, llámense éstas pueblo, nación o conjunto de razas.

En la serie de estos estudios veremos cómo el movimiento lírico, que hizo brotar el romanticismo, no solo como escuela literaria, sino como agitación universal, con caracteres análogos en las diversas naciones, con el romanticismo empezó a decaer.

El momento culminante del lirismo literario podemos situarlo entre 1760 y 1840; el momento culminante del lirismo político y social fue aquel que media entre la Revolución francesa y las distintas formas del anarquismo, en varios países, como Rusia, Italia y España. No es el objeto de este libro estudiar el anarquismo político y su desarrollo; pero no cabe entrar en su materia sin dejar establecido que el lirismo no fue tan solo un fenómeno estético, sino que llegó a lo más hondo de la entraña social y política, a la raíz y base de las sociedades europeas. El anarquismo guardó estrecha relación con el lirismo literario, aun cuando no fuese la misma cosa, pero procedía de la misma tendencia; y en algunos tipos de anarquistas de acción y profesionales no es difícil descubrir la hibridación literaria, y la morfología del lirismo artístico.

Por su infiltración en la sociedad, durante algunos lustros, el romanticismo, en el cual se desenvolvió la tendencia lírica, tuvo un período de triunfo, y después otro, que al iniciarse la guerra duraba aún su resurgimiento. Nadie ignora que si el romanticismo como escuela literaria había muerto hacia 1850, como escuela literaria reapareció hacia 1889, bajo otros nombres variados, entre los cuales prevaleció el de decadentismo. Ya en esta segunda etapa, el romanticismo no es expresión social. La sociedad no se deja empapar de él, como en los albores del siglo. Los peligros del lirismo son conocidos y están señalados; su expresión política ha sido, en cierto modo, proscrita, hasta por las multitudes, en las cuales domina la tendencia socialista y empiezan a restaurarse las ideas de organización. Esta segunda época lírica presenta fenómenos interesantísimos y personalidades marcadas con fuerte sello de originalidad poética; pero se manifiesta como algo divergente de la sociedad, que, por decirlo así, la rechaza de su seno, como en parte había rechazado el romanticismo, aun en los momentos en que más se había apoderado de ella.

El lirismo, lo sabemos, es en gran parte la protesta del individuo contra la sociedad, la rebeldía a lo que la sociedad le presenta como fórmula necesaria de la relación humana. No es nueva ni desconocida la observación de que en el arte y en las letras late un instinto de libertad y protesta, una inquietud renovadora, cuyo carácter es de suyo individualista, profunda y originariamente individualista, y, por ende, lírico. No diré que sean líricas por necesidad todas las

grandes obras de arte; sería una inexactitud patente; pero digo que la resistencia a lo que limita y cohíbe el criterio y el sentir individual, es una gran raíz estética, que hallamos en las letras desde el principio de los tiempos.

III. El lirismo en las sociedades primitivas. La antigüedad; India, Nínive, Egipto, Grecia y Roma. Caracteres del lirismo cristiano. Los primeros siglos de nuestra era

En el capítulo anterior he hablado de las dos direcciones principales del arte originadas por el instinto. El concepto primario del realismo es el más explicable, es algo que se deriva necesariamente de la esencia misma de las cosas. La vida humana comienza con la lucha para hacer frente a necesidades apremiantísimas, y el hombre, dedicado a cazar fieras y alimañas silvestres para alimentarse, lo primero que con carácter artístico produce son las figuras de esas mismas alimañas y salvajinas que persigue y de cuya carne y grasa se sustenta. Desde los orígenes de la sociedad humana, la tendencia tiene que ser realista, porque esa sociedad forma sus rudimentos, no por dictados de capricho individualista, sino por apremios de carácter profundamente positivo, inmediato, y que siente toda la horda, toda la tribu, todo el pueblo. Es cierto que acaso en esos primitivos tiempos a que me refiero para iluminar el problema, se ha señalado más que nunca lo que llamaré el individualismo de las razas y de los pueblos diversos, y en tan tempranos períodos se diseña ya la diferencia de las agrupaciones étnicas que tienen cada una su modo lírico, especial. De este principio de diversidad hay que echar mano para explicarse esas diferencias tan singulares como profundas y hasta esas oposiciones y contrastes de creencias y costumbres, que todavía persisten, y acaso persistan siempre.

Es decir que, a pesar del común origen de los humanos y de haber tenido todos que afrontar, desde el primer día, las mismas urgentes necesidades, lo que yo llamo el individualismo étnico se impuso. Las creencias religiosas son lo más íntimo que puede haber: y supone una gran diferencia entre raza y raza, pueblo y pueblo, esa diversidad de creencias, que podemos llamar espontáneas, ya que no sabemos que hayan sido impuestas, como lo fue, por ejemplo, la de Mahoma.

Estas creencias influyeron de tal modo en el desenvolvimiento de los mitos y de las peculiares creaciones artísticas de cada pueblo, que en muchos de ellos tuvieron que ser poderoso obstáculo a la normalidad del realismo, creando una red de idealismos peculiares, reflejados en las primitivas representaciones artísticas. Las diosas de múltiples senos; los dioses de cabeza de toro, como el

negro Moloch; tantas y tantas deformaciones de la verdad, si dieron a la fantasía alas y al sentimiento inesperadas formas, fueron lo más contrario posible a la noción de la verdad como inspiradora de las letras y del arte.

Sentado lo anterior, consagraré al pasado lírico una rápida ojeada, antes de entrar en el terreno de lo contemporáneo.

El lirismo, manifestado o no, sabemos que tiene que ser tan antiguo como el hombre; siempre habrán existido reacciones y protestas de la individualidad, o, mejor dicho, siempre ésta, en secreto o en público, se habrá rebelado y amotinado contra lo que impida su expansión. Consciente o no esta rebeldía —y que fue perfectamente consciente desde muy antiguo lo demostraría el mito de los Titanes en general, y el de Prometeo en particular—, la encontramos, no solo en el origen de las literaturas, sino en el de las fábulas y símbolos religiosos, lo más lejos que puede alcanzar nuestra vista.

En el vasto río de la poesía india, en las gigantescas epopeyas, está entremezclado buen número de elementos líricos. En la comedia de Kalidasa, titulada El matrimonio por sorpresa, el estudiante Malava y la bella Malati compiten con nuestros Amantes de Teruel, aunque tengan más triste desenlace los amoríos de estos últimos.

Tal lirismo idealista, que brota en singulares derivaciones y florescencias al lado del realismo natural, no podíamos menos de hallarlo en la India, que es la comarca donde se encuentra todo, el pueblo de los orígenes por excelencia. No hay raza que más haya sentido la Naturaleza; no hay raza que así la haya contemplado, cara a cara, como esa raza que pobló las dos grandes penínsulas asiáticas que divide el Ganges. Sin embargo, no será en la mera contemplación de la Naturaleza ni en su imitación artística donde la India ha descubierto sus reyes y héroes que son encarnación de divinidades, ni sus mágicas metamorfosis, ni sus guerreros que entran y salen a voluntad en el cuerpo de los demonios, ni sus serpientes amigas del hombre, ni sus lindas apsaras, ni sus gandarvas o músicos celestes. Lejos de parecer una fiel transcripción de lo natural, la literatura india hace el efecto de un cuento de hadas, de un sueño; en más de una ocasión recuerda las increíbles aventuras fantásticas de los libros de caballerías.

Tampoco el arte asirio, del cual algo sabemos por las ruinas de Nínive, aunque abunde en representaciones realistas, de un realismo exacto y documental, ha evitado los toros con faz humana, ni los leones alados, como Egipto no evitó la

esfinge, el coloso, ni la zoología semihumana, los dioses con testa de gavilán o de carnero. Los hebreos, por tener una religión superior, tuvieron representaciones más espirituales y más reales a la vez, dentro de lo simbólico. Odiando al ídolo, proscribiéndolo, cifrando la religión en el Templo y el Arca, su literatura, de la cual quedan muestras tan sublimes y magníficas, lo fue hasta tal punto, que los modelos del realismo están en las narraciones de Rut y Ester, en la historia de José y en otros fragmentos de la Biblia. El lirismo aparece, y cuán espléndido, con los Salmos de David, con los libros de Salomón, con el mismo libro de Job.

La Biblia, en medio de su alto sentido histórico, encierra innumerables elementos líricos, y dificulta que el lirismo religioso pueda avanzar un paso desde el poeta Salmista, ni que el romanticismo llegue a presentar un tipo lírico de la fuerza asombrosa del de Salomón, a cuyo lado Fausto, René, Manfredo y Don Juan se quedan en mantillas.

Entramada y entretejida de lirismo está la literatura griega. Y conviene hacerlo notar, porque de la vida y arte griegos se ha formado una idea cerrada y uniforme, concepción asaz simplista, contra la cual ha protestado un reciente historiador de la literatura griega, Gilberto Murray, negando esa serie de griegos todos serenos y olímpicos, como si fuesen una provisión de estatuas de mármol, según quiso Vinckelmann. Murray, al contrario, afirma que el rasgo más saliente de los griegos es su viva energía personal, y a poco más, dijera su individualismo. Lo que ha llegado hasta nosotros de la literatura griega, con ser tan poco en relación a lo que se ha perdido, confirma la aserción de Murray, absolutamente.

En la misma Ilíada, en ese milagro de objetividad, encontramos un alma muy lírica, la de Aquiles, con sus melancolías de predestinado voluntario a la muerte; tipo perfecto del lirismo heroico.

Grecia está impregnada de realismo, y más aún, de antropomorfismo. Todo en su religión y en sus letras refleja la naturaleza humana. Homero, o quien fuese, parece, ante todo, un pintor realista. En el realismo puede encontrarse la nota de unidad de los cantos homéricos, tan discutida por otra parte.

Y siempre que se quiera saber dónde está cifrada la verdad, dentro de los grandes

movimientos literarios, habrá que nombrar el elemento homérico, el más sano de cuantos han inspirado poesía alguna. Creyérase realista y naturalista todo el arte griego, pero nos desmentirían el centauro, la quimera, la hidra, la cabeza de Medusa, el Minotauro y tantas infracciones de la sencilla regla que lo natural ofrece al artista primitivo. En el arte griego encontramos los primeros gritos líricos: Safo, cualquiera que sea la verdad, tal vez inaveriguable, de su leyenda, es la maestra de todos los poetas líricos habidos y por haber.

Es la madre del lirismo, que tiene por inspirador al amor y a todas las variadas formas del sentimiento. Porque el sentimiento es lo que el lirismo emancipa, es lo que el lirismo expresa, lo que el lirismo presenta en sus mil formas, siendo la más usual y frecuente el amor humano, pero dejando un margen amplísimo, como queda dicho, a otras formas también sentimentales, entre las cuales el misticismo ocupa un lugar tan señalado.

El realismo, inspirado por la necesidad de sostener la vida, ha abierto al arte tan vastas perspectivas como las que han aparecido con la literatura heroica y el arte heroico. Hay un lirismo de honor en el heroísmo, y de este lirismo es modelo Aquiles, que prefiere morir joven habiendo engrandecido su nombre, a vivir largos años oscuramente; pero no cabe dudar que la raíz natural de toda empresa heroica fue el impulso de abrir caminos a lo que llamaríamos la industria y el comercio de entonces, y que, por ejemplo, la contienda de Cartago y Roma fue inspirada por móviles económicos, los que entonces podían actuar, según las necesidades de la hora y momento en que tales luchas se producían. En su esencia, la inmensa mayoría de las guerras no tiene otro origen, aunque hay ciertas excepciones, como las Cruzadas.

Otra alma lírica de la antigüedad y aun de la fábula es Belerofonte, tan parecido a los futuros caballeros andantes, en su lucha con el monstruo de la Quimera, en su errática vida, al vagar por los campos, devorando, cual anticipado Orlando furioso, su propio corazón. Y no habrá personaje más lírico que Safo, sea real o imaginaria su sentimental historia. No podemos estar seguros, ni mucho menos, de que la célebre poetisa se arrojase al mar desde el promontorio, pero la creación de la leyenda es documento lírico, probante como el hecho más demostrado. Y es documento tan bello y expresivo, que todo el romanticismo moderno no ofrece otro de mayor sugestión.

Hay un dramaturgo griego, en quien la crítica ha visto a un romántico, especialmente en el trazado de sus figuras de mujer, y que por lo menos, es un

lírico. Y no podía ser otra cosa, si buscaba ante todo la emoción, ni más ni menos que pudo buscarla un moderno, que no la encontraría tan fácilmente. Según el dicho de Quintiliano, Eurípides fue el cultivador de la piedad. Y la piedad es una inspiradora de lirismo. Lírico se mostró Eurípides, hasta en la terrible y trágica figura de Medea.

Tampoco en las letras latinas faltan documentos preciosos de lirismo. Baste nombrar a Virgilio, y recordar aquellos pasajes de la Eneida, lo mejor del poema, lo más sincero y humano, la cueva de Dido, el romántico fin, de la desventurada Reina. Eterno modelo de sentimiento, Virgilio, por esto solamente, merecería ser llamado precursor del Cristianismo, en el aspecto especial, opuesto al de la dura antigüedad, que reviste tan linda fábula. Y, en efecto, con el advenimiento del Cristianismo, el lirismo no tarda en expansionarse. Las almas se han estremecido, y un temblor lírico va a propagarse por el Universo que entonces se conocía.

Hemos oído decir y hemos repetido que, con el Cristianismo, nació una sociedad nueva, distinta de la anterior; y acaso se nos ha escapado una de las más fundamentales razones de tal diferencia. La disolución del mundo romano, la aparición del germano y bárbaro, tantas veces relatadas por los historiadores, a nada responden como a la irrupción del lirismo. La expansión cristiana es lirismo puro. Estudiadla y veréis el triunfo de los pocos sobre los muchos, de la conciencia individual sobre la social. Se podrá objetar que esos líricos humildes, venidos de las orillas de un lago, en Judea, a subvertir cuanto había fundado una colosal civilización de fuerza y dominio, en medio de su lirismo reconocían un dogma común, tenían un credo y una ley. Y es cierto; pero el momento en que proclamaban su estado de conciencia yendo a los martirios y a los ultrajes, prestaba a sus afirmaciones, en algunos respectos antisociales, el carácter más individual. Su sentimiento era emancipador de la conciencia, y, por tanto, esencialmente lírico.

Naturalmente, hablo en general, y no pretendo demostrar de un modo matemático lo que pertenece a la vida íntima y varia del espíritu. Pudiera extenderme en señalar el carácter lírico de parte del Nuevo Testamento, en que de tan sorprendente modo se mezcla el realismo más exacto con la más profunda emotividad; pero el respeto al texto santo me lo veda, y apenas es, por otra parte, necesario para apoyar mi tesis.

Huellas de la tendencia encontraríamos en los apasionados escritos de los

apologistas cristianos, especialmente en Tertuliano, lo mismo en su período ortodoxo que cuando se entregó a la herejía montanista. Y huellas de la tendencia encontramos, y más que huellas, en un enemigo del Cristianismo, el emperador Juliano, conocido por el Apóstata, y que fue un lírico, a pesar de sus aficiones clásicas, y, como hoy diríamos, un desequilibrado. Antes que él, habían tenido psicologías románticas varios Césares, y especialmente Domicio Enobarbo Nerón, que encarna la exaltación del lirismo artístico, sugeridor de las insensatas acciones, bellas con perversa belleza, que hacen de él marcado tipo de criminal estético. Y no es maravilla que los Césares sintiesen exaltarse la individualidad y el satánico orgullo que con menos motivo desplegaron, en nuestra época, los Manfredos y los Renés románticos, dado que los Césares estaban, por decirlo así, fuera y sobre la Humanidad, al embriagarse en el absoluto poder y el desenfreno del propio sentir.

Nerón, con su especial temperamento artístico y su vesania, en que hay tanto de delirio estético, ha sido un modelo para no pocos decadentes contemporáneos, que se entusiasmaron con su amoralidad, con su refinamiento cruel y su egolatría. En la profunda subversión de principios que hemos de ver producirse bajo la acción disolvente del lirismo romántico, Nerón será casi rehabilitado, ya que sus rehabilitadores no le puedan imitar en la acción, siendo hoy difícil encender por antorchas humanos cuerpos y hacer luminarias abrasando una populosa y magnífica ciudad. No ha faltado, sin embargo, tal espectáculo en la hora contemporánea, pero no ha sido un solo hombre, sino turbas anárquicas, las que lo dieron, intentando destruir por el fuego a París. La diferencia estuvo en que Nerón, siempre guiado por su inclinación estética, quemaba a Roma para reconstruirla más hermosa, de oro y mármoles.

La expansión lírica, como sabemos, procede del Cristianismo; pero, desde el primer momento conviene una distinción. Lo que propiamente se ha llamado la Iglesia, la ortodoxia y la jerarquía eclesiástica, si no son abiertamente opuestas al lirismo, representan lo que puede contenerle y reprimirle o encauzarle: el orden, la organización social, distinta de la que subsistía con el paganismo, pero, sin embargo, aprovechadora en no escasa proporción de lo existente, para adaptar los nuevos tiempos a los datos de la tradición, siempre poderosa y atendible. Así, el lirismo encuentra una valla y la religión nueva se consolida, y se unifica y define. Los gérmenes líricos se revelan en las herejías, tan numerosas, ya desde los primeros siglos de la Iglesia. El soplo emancipador de la conciencia individual había sido tan fuerte, tan huracanado, que las individualidades sublevadas contra la organización religiosa se contaron por centenares de

millares. He aquí cómo podemos ver en cada heresiarca un lírico, y no solo en los heresiarcas, sino también en los renovadores dentro de la ortodoxia, y citaré para ejemplo la ardiente efusión lírica de San Francisco de Asís y de su escuela. En aquellas primeras herejías, que nacen casi al pie de la cuna de la Iglesia, entran por mucho los lirismos de la mujer, como entraron en la difusión de la fe verdadera, siendo las mártires, bastantes de ellas vírgenes y niñas, uno de los argumentos emocionales de la doctrina predicada. La mujer, en la antigüedad, no fue emancipada como individuo, sino que, y esto bien se ve en las CLelias y las Virginias de la historia romana, sujetó su personalidad a la patria, a la ciudad, a la República, en suma. Comenzó a emanciparse individualmente la mujer, y no es paradoja, cuando empezó a corromper sus costumbres y a dar motivo a las tremendas inventivas de Juvenal; y consumó la emancipación de su individualidad el Cristianismo. Extrañará que yo refiera a un mismo principio dos cosas aparentemente tan diversas. Hay que tener en cuenta que, por su esencia misma, el individualismo no conoce uniformidad y se resiste a un molde común. Es justamente expansión del yo, en un sentido o en otro. Por eso es tan lírico Nerón como Santa Cecilia, místicamente desposada con San Valeriano, y degollada en su caldario, por afirmar su creencia.

Desde el punto de vista literario, que más particularmente nos interesa, tenemos, pues, que notar, desde los primeros momentos, la doble corriente que aparece en el Cristianismo. La literatura eclesiástica propiamente dicha es más ajena al lirismo, pero la literatura, en que entran elementos populares, de las leyendas y vidas de santos, milagros, martirios y penitencias, abre al lirismo campo anchísimo y le sugiere temas y figuras de sentimiento profundo. Estos temas, en gran parte, llegan hasta nosotros, los encontramos en nuestra edad. La Tentación de San Antonio, de Gustavo Flaubert, es la última transformación de una leyenda dorada, monacal.

Así, en los primeros siglos cristianos, en que aún latía y se defendía el paganismo, fue creándose el mundo lírico con un carácter especial que no debe omitirse: el de la catolicidad, entendida la palabra en el sentido de universalidad. Estas leyendas y relatos conmovedores y maravillosos, que iban naciendo en el período militante, se extendían al llevarlos de tierra en tierra y de comarca en comarca y al través de los mares los apóstoles y discípulos de Cristo. El lirismo no tiene entonces carácter nacional, ni local, como lo tendrá más adelante, cuando el Cristianismo triunfe, Roma acabe de declinar y cada país recobre sus derechos. Este fenómeno de la difusión que pudiéramos llamar evangélica del individualismo, acaso no vuelva a presentarse hasta las Cruzadas, y aun así, se

habrá restringido bastante. Con tanto como hoy se habla de cosmopolitismo, nunca las naciones, o por mejor decir, los pueblos, han vivido más encerrados en sí mismos que ahora, y esto lo comprendemos al pensar cómo se esparcieron las semillas cristianas, entre ellas, y principalmente, la del sentimiento lírico, tan fecunda y que tanto habrá de dar de sí.

Sin duda esto se hizo a favor de la romanización, que pareció en el mundo entonces conocido, ser gran factor de unidad; pero la romanización no fue tan completa como suele suponerse, y los elementos indígenas persistieron, como fondo y materia primera, en todas las regiones, de las cuales no pocas ni de romanización supieron realmente. Ayudó sin duda la romanización a que cundiese el Cristianismo, y no contribuyeron poco a ello los martirios locales, germen del espíritu castizo, en lo religioso, y no en lo religioso solamente. Roma, que estaba en todas partes, en todas partes encontró a los cristianos. Donde quiera que fuese ejercida la cruel persecución, nacía la leyenda hagiográfica y con ella brotaba el lirismo sentimental.

Y esta leyenda, sin duda, corría de boca en boca, popularmente, antes de que algún monje la escribiese; y acaso fuese cantada, antes de ser escrita. En ella principalmente está contenido el desarrollo del sentimiento y del lirismo, al través de muchos siglos, y en España, por ejemplo, prolongándose hasta derramarse en el teatro, en la rica floración dramática. Vidas de santos inspiran a Calderón y a Lope.

Al lado de esta literatura de origen popular, que fermentaba, la literatura eclesiástica, propiamente dicha, estaba inspirada en la tradición clásica; procedía de las fuentes latinas y griegas. En ellas bebían los historiógrafos, escriturarios, autores de epístolas y exhortaciones teológicas y morales, apologistas e himnógrafos cristianos. Sin embargo, algunos, en poéticas leyendas, empiezan a simbolizar el alma en el Fénix, y a dar cuerpo a la figura del Anticristo; poetas cristianos son Comodiano y Lactancio; y San Ambrosio, Obispo de Milán, en sus himnos, abre camino al lirismo y prepara el advenimiento del más lírico de los grandes escritores cristianos, San Agustín, Obispo de Hipona.

Con solo haber existido San Agustín, el lirismo tendría muy rancios pergaminos dentro de nuestra era. Este insigne africano, de alma viril y fogosa, procede en línea recta del delicado y elegíaco autor de la Eneida, de Virgilio, que fue autor favorito de San Agustín. No enriquece a la literatura de ningún período un documento lírico tan importante como sus Confesiones. Leído este libro

sorprendente, la vida interior queda revelada y legitimada la individualidad. Lo queda doblemente, por lo mismo que el admirable autobiógrafo es un sabio, y un doctor, y un filósofo, y un psicólogo de la magnitud que nadie ignora, y su alma es de las de mayor altura y profundidad, entre las que la humanidad puede tasar y medir, porque se han revelado en múltiples aspectos, para significar cumplidamente la nobleza y grandeza de su esencia. He aquí que, andando el tiempo, un escritor suizo publicará otras Confesiones, de incalculable influencia sobre su edad literaria y sobre la sociedad contemporánea suya; y el alma que en ellas se desnuda y ofrece, dice el autor, como ante la mirada de Dios, es por cierto bien distinta de la de San Agustín y está hecha de un barro donde fermentan putrefacciones, de un barro vil, a pesar de todo el interés que la revelación de tal alma suscitó y que vino a convertirse en culto. Para conocer la diferencia de Agustín y de Rousseau, nunca recomendaré bastante, a los que gustan de estos estudios, la lectura sucesiva de ambas autobiografías.

Conviene notar, en el primer lirismo cristiano, un ideal propio, que es el de la santidad heroica; elevado ideal, que contiene tantos desarrollos posteriores y las actividades espirituales de tantos siglos venideros. Las historias de santos son un elemento nuevo, completamente desconocido a la antigüedad, que llegó a muy altas virtudes, pero no a la santidad, en su especial carácter. De la fuerza lírica de la santidad proceden tantos desenvolvimientos idealistas de la Edad Media.

Por bastante tiempo, los Santos serán poesía, lirismo y levadura de romanticismo, y la belleza sentimental de sus Leyendas preparará las literaturas surgentes en Europa. Los poetas consideraron a los santos como lo que son, héroes sentimentales, y el español Prudencio, uno de los primeros cantores hagiográficos, formula tempranamente la teoría del simbolismo, del fenómeno sensible como figura y señal de la vida interior.

Todos los componentes que vengo reseñando y que son anteriores a la irrupción de los bárbaros, momento crítico y que señala una nueva faz; historias, y relatos, y leyendas imaginativas sobre santidades, martirios y cenobios, himnos y prosas eclesiásticas, escritos de apologistas y de maestros en doctrina y saber, pudieran compararse al humus o mantillo donde con tal vigor germinan las simientes y del cual extraen las plantas sus ricos jugos y su lozanía.

IV. La Edad Media. Transformación del latín en las lenguas romances. Las canciones de gesta. La «Canción de Roldán». Orígenes aristocráticos de la literatura lírico-caballeresca. El ciclo bretón: la historia de «Tristán e Iseo»; Artús de Bretaña; la «demanda del Santo Grial». Los Templarios. El lirismo en las producciones del ciclo bretón. Trovadores y juglares. El lirismo sincero debe poco a la poesía provenzal

Al través de vicisitudes históricas bien conocidas, pasó el mundo del último período de decadencia clásica, a otro en que se amalgamaron, con los elementos latinos, los bárbaros y orientales, y, sobre la base del Cristianismo al fin vencedor, se preparó la Edad Media.

El período que con tal nombre ha sido designado, dura, aproximadamente, unos nueve siglos, muy diversos entre sí, aun cuando tengan la nota común de la expansión cristiana, cada vez más vivaz y fecunda. Nuestra atención ha de fijarse principalmente, dentro de la rápida reseña que estamos realizando, en las transformaciones de la literatura, tomada la palabra en el sentido popular y erudito, a la vez. El orden de este estudio, al referirlo ya principalmente a Francia, exige que digamos algo, muy brevemente, sobre el instrumento de que la literatura tiene que servirse, o sea el idioma. Sabemos que éste nació del latín, y del latín vulgar, común y plebeyo. Este latín domina al otro, al literario, desde los primeros siglos de nuestra era, y es dato sobradamente conocido que la bella y pura latinidad se pierde y corrompe durante esas épocas, aun en los escritores eclesiásticos, que difunden el bajo latín. Llegará día en que algunos escritores franceses muy modernos ensalcen a esa latinidad manida y decadente, y la saboreen con delicia.

El tránsito del latín al romance debió de ser gradual e insensible, y muchos se servirían del habla vulgar, que ya era romance, y creerían que continuaban hablando latín. Por lo menos, el respeto al latín se conservó larguísimos tiempos, y hubo como una decidida voluntad, en los cultos y sabios de entonces, de defenderlo y emplearlo lo más posible. En cada país, la transformación fue distinta, aunque análoga y con caracteres comunes, pues se derivaba de muy similares acontecimientos.

Conviene fijarse en una circunstancia: que Roma intentó romanizar a parte de

Asia y a toda Europa, pero solo en los países que hoy hablan lenguas neolatinas lo consiguió, en los del Norte, los idiomas nacionales, o mejor dicho indígenas, resistieron sin admitir la romanización del habla, o más exactamente, sin derivar del latín sus lenguas vulgares.

Al pasar el latín a las provincias romanas conquistadas o sometidas, tuvo que sufrir la impronta de éstas, y alterar la estructura de los vocablos en un sentido indígena, lo mismo que su pronunciación. Por eso son los romances diferentes entre sí, y encontramos varios, dentro de una misma nacionalidad.

En Francia, como en España y en otros territorios —no cabe aún decir naciones— retardaron el completo triunfo del romance los escritores eclesiásticos y los pedagogos, que empleaban, enseñaban en las escuelas fundadas por los romanos, y defendían y veneraban, la lengua oficialmente latina.

Para asentar la formación del romance, o sea de los dos romances preponderantes en Francia, el de oil y el de oc, fue necesario que la vida popular histórica empezase a expresarse en los cantares de gesta. Lo ha dicho con acierto Menéndez y Pelayo, y transcribo sus palabras: «Es hecho siempre comprobado en la historia del arte, el de la aparición de las formas líricas con posterioridad al canto épico: lo cual no ha de entenderse en el sentido de que cierto lirismo rudimentario, lo mismo que ciertos gérmenes de drama, no vayan implícitos en toda poesía popular y primitiva, sino que es afirmar solamente que el elemento épico, impersonal, objetivo, o como quiera decirse, es el que esencialmente domina en los períodos de creación espontánea, entre espíritus más abiertos a las grandezas de la acción que a los refinamientos del sentir y del pensar, y ligados entre sí por una comunidad tal de ideas y afectos, que impide, las más veces que la nota individual se deje sentir muy intensa. La poesía lírica trae siempre consigo cierta manera de emancipación del sentimiento propio, respecto del sentimiento colectivo, y no es, por tanto, flor de los tiempos heroicos, sino de las edades cultas y reflexivas».

Habría que extender un tanto el concepto de los gérmenes a que se refiere el insigne crítico, pues desde los tiempos más remotos el lirismo aparece abriéndose paso entre la epopeya; pero esa evolución, que reconoce y estudia en el prólogo al tomo II de la Antología de poetas líricos castellanos, es en su

conjunto, exacta. Los monumentos literarios de la Edad Media, los más antiguos, son épicos, o son literatura de fuentes eruditas, que pertenece a los escritores eclesiásticos, al mester de clerecía. Y, aunque no hubiesen existido esos precedentes germánicos que los historiadores franceses reconocen, y ese celo de Carlomagno por recoger los cantos heroicos, con todo lo demás que para explicar tal fenómeno se consigna, tal vez se hubiesen multiplicado, igualmente las gestas, que con tan sorprendente fecundidad se produjeron en la Edad Media de Francia.

Aun cuando no sea cosa positivamente averiguada, podemos suponer que los elementos bárbaros ayudaron a la aparición de las canciones de gesta.

La gesta es propiamente cosa de bárbaros muy guerreros, que cantan lo que ejecutan; romancean su vivir. Es de pueblos rudos, o, sirviéndonos de la frase de Menéndez y Pelayo, de espíritus abiertos a las grandezas de la acción. No hay tiempo para soñar. Se pelea (como nosotros en la Reconquista) y se escribe lo peleado, que primero el pueblo ha cantado de diversos modos; y la imaginación lo borda, y hasta, si llega el caso, lo inventa, como sucede en la gesta de Roldán y en la nuestra de Bernardo del Carpio.

Pero, en Francia, nos sería difícil afirmar que los ciclos, ya de carácter tan lírico, fuesen, en su formación popular y tradicional, posteriores a las gestas, de carácter épico. Puede fijarse la misma época, igual centuria, el siglo XII, para la aparición de la gesta de Roldán y de Carlomagno, los primeros poemas feudales, y el ciclo del Santo Grial, de Tristán y Lanzarote. Y, en Provenza, desde el siglo XI, los trovadores asoman, para tener, en el XII, su mayor plenitud, hasta la catástrofe de los Albigenses, que hizo enmudecer al serventesio.

Sin duda, aunque se ignore el momento probable de la aparición de las canciones de gesta y se haya fijado del siglo XI al XII, parece muy fundada la afirmación de Enrique Mérimée en el prólogo a una obra muy interesante del señor Menéndez Pidal: que antes de las gestas más famosas, la de Roldán, en Francia, y la del Cid, en España, se adivinan largas series, épicas, cuyos primeros eslabones se enlazan con las consabidas leyendas germánicas, francesas o góticas, y supongo que con las germánicas muy especialmente. No está probada documentalmente la conjetura, pero tiene mucho de verosímil, y pertenece a un sistema que los investigadores han empleado también para explicarse el origen de los cantos homéricos. Parece creíble que ciertas obras, ya consolidadas, procedan de materia difusa, anterior y olvidada después.

En la misma época a que pertenecen las canciones de gesta francesas, se marca el trabajo de transformación del idioma, que, para cuajar definitivamente como romance, necesita dominar, no solo los restos de latín, sino los de la lengua céltica empleada antes de la conquista de las Galias por Roma, y el alemán, traído a Francia por los reyes carlovingios, y que se habló, en ciertas esferas, y entre cortesanos, durante un largo período. Tal cambio exigió tiempo y lucha, que los filólogos han estudiado en detalle, y que tiene mucho de grandiosa, por el vigor de espontaneidad que descubre en ese pueblo llamado a ejercer decisiva influencia sobre la civilización. De tantos riachuelos indígenas, dialectales, extranjeros, y sin desechar muchos elementos, si no apropiándoselos, se formó la bella lengua francesa del Norte, llamada a gloriosos destinos, mientras quedaba sentenciada a inferioridad nacional y política la provenzal. Aun en épocas en que no la blasonan ricos textos literarios, la lengua francesa tiende a la unidad, y las diferencias dialectales, en dialectos como el normando, el picardo, el borgoñón, no alteran su estructura general, clara y lógica. Desde el primer momento se revela el genio propio del idioma y de la raza. El mismo impulso que iba haciendo salir de la larva la mariposa, puede suponerse que inspiraría los primitivos y para siempre perdidos cantos. No pudieron esos cantos, sin embargo, ser anteriores a la existencia de los héroes que celebran, y esta sencillísima observación basta para comprender que, si existieron antiquísimos cantos populares, lo cual no está probado, no fueron indispensables para la cristalización de los tipos heroicos, ya reales y efectivos como el Cid, ya casi del todo fabulosos, como Roldán. La erudición ha necesitado suponer o conjeturar ese pasado remoto, sin documentales pruebas.

La más bella de las canciones de gesta francesas, la canción de Roldán, celebra las fazañas de un personaje que sin duda existió, pero no hizo nada especial que haya consignado la Historia, y murió oscuramente en un encuentro en las gargantas de Roncesvalles, según refiere Enginardo en su Vida de Carlomagno. Ocurrió el hecho a fines del siglo VIII, y no he visto que ningún autor explique cómo pudo, sobre insignificante base, surgir el mito roldaniano, al cual tan lindo estudio consagró Pablo de Saint Victor en su libro Hombres y dioses. En los tres o cuatro siglos que mediaron entre la muerte de Roldán y su gesta, no es fácil averiguar por qué la musa popular y anónima eligió este suceso sin realce alguno, para elevarlo a la dignidad épica, haciendo de Roldán un coloso.

Si considerásemos el elemento épico en la literatura francesa, podríamos decir algo más respecto a la canción de Roldán o Rolando: ahora solo quiero hacer observar que las gestas francesas, excepto la de Rolando, que tiene una grandeza

idealista, hija de la fantasía y no de la realidad de los hechos, son (a pesar de la calurosa apoteosis que se les consagró), materia que, si merece la pena de ser estudiada por la erudición, jamas habrá de considerarse como valor literario ni estético. Nadie ignora cuanto rebajó la crítica serena de la altísima tasa que de las gestas se quiso hacer, sacrificando los tesoros de la literatura nacional, en conjunto, a esos cantos más bien informes. Yo, sin embargo, respeto y me explico el entusiasmo de los filólogos por los textos viejos. Hay en él, no una cuestión de ciencia, sino una cuestión de sentimiento, y es exacta la afirmación de Nisard, que la gesta de Roldán debe leerse con el corazón. A todos nos palpita ante cosas rudimentarias, pero que despiertan una emoción peculiar, acaso por el misterio que rodea sus orígenes, y por la misma infantil sencillez de su concepción. Un canto épico gallego, tosco y de arcaico ritmo, el del Figueiral Figueiredo, balada de la Casa de Figueroa, me ha impresionado más que muchísimas poesías cultas y bellas, sin excluir las de Jorge Manrique (que tan trabajadas están sobre elementos anteriores). Al pie de una montaña solitaria, en un paraje romántico, vi un día una sepultura, de esas que afectan groseramente la forma de un cuerpo humano, y que se llaman sártegos en mi país. Pensando en los cenobitas que allí a la sombra de su iglesia megalítica, habían dormido el sueño eterno, no me costaría trabajo convencerme a mí misma de que el sártego fuese superior al mausoleo de don Juan II, verbigracia. Esta es la estética y la crítica de carácter sentimental, y hay que vivir prevenidos y en guardia respecto a ella.

Los romanistas franceses, o al menos algunos, tienen orientación retrospectiva: y de buen grado pretenderían someter toda la literatura de su nación a las medioeval, gestas, fabliaux y misterios. Así como veremos a los románticos modernos proscribir a griegos y latinos, proscriben ellos todo el clasicismo nacional, Pascal y Montaigne, Bossuet, Molière y Racine.

Al asunto de que tratamos importa especialmente una observación: la que, mientras el elemento épico francés poco persiste y apenas deja rastro, a no ser que consideremos transformación suya la crónica, que nace con Villehardouin —el elemento lírico está destinado a grandes influencias, a desarrollos estéticos incalculables—, no solo en el siglo XV, si no en nuestros días. Ese elemento lírico del cual se originó la novela caballeresca, todavía habrá de resurgir en tiempos más próximos. La ironía realista de Cervantes no logró enterrar el lirismo de suerte que no resucitase en la época

romántica.

Al considerar el elemento lírico y compararlo con el épico, yo no puedo desechar una idea, que tal vez no sea infundada. El pueblo, en mi entender, si llamamos pueblo a una clase social, y no entendemos la palabra en el sentido amplísimo con que se dice, por ejemplo, pueblo francés o pueblo español, no debe de tener gran parte en la creación de los elementos lírico-caballerescos, mientras no cabe negársela en el origen de las gestas. La literatura lírico-caballeresca es aristocrática, y pudieran establecerse tres divisiones, correspondientes a las sociales: literatura caballeresco-aristocrática, literatura eclesiástica o mester de clerecía, y literatura propiamente de gesta, de origen popular.

La literatura en que el lirismo encuentra sus fórmulas, es la caballeresco-aristocrática. El concepto de aristocracia es el que se destaca en todas esas leyendas de la Tabla redonda, que tan larga tela de ficciones han de suministrar, en especial las del ciclo bretón. Lo que se ha llamado «materia de Bretaña» es algo aristocrático por esencia, y trata especialmente de los sentires y acciones de reyes, reinas, princesas, duques, condes y caballeros: el pueblo apenas asoma: tampoco desempeña gran papel el elemento eclesiástico. Se está elaborando el concepto de la caballería, que tanto ha de influir en el desarrollo de la Edad Media y ha de trascender al Renacimiento, y aun a nuestra edad, con el culto del honor y la persistencia de sus códigos, hoy acatados también por la clase media.

Las pasiones, las querellas, las aspiraciones de ese mundo especial de las leyendas caballerescas, se apartan de lo que pudieran sentir las gentes llanas, la multitud, que vive o labrando la gleba, o trabajando en oficios mecánicos, o siguiendo banderas como tropa que obedece, o echando redes en las costas, o trasquilada en tonsurada en los monasterios. Esta multitud se compone, en su mayoría, de gente dependiente, porque la dominación bárbara había creado las clases serviles, y los hombres se habían dividido en libres y siervos. Y, por encima de los mismos libres, que podían disponer de su persona, existía y culminaba la clase superior de los nobles y próceres, clase que no estaba tan investida de privilegios hereditarios como se supuso, pues la voluntad de los reyes podía quitarles lo que les había otorgado, en territorios, riquezas, privilegios y exenciones. Pero los nobles, alentados por su fuerza y valor, a menudo conquistaban tierras sin que en ello interviniesen los monarcas, y acometían altas empresas, por cuenta propia, con ese espíritu de iniciativa heroica que vemos en los libros de caballerías, exagerado quizás, pero reflejado como refleja la literatura las tendencias sociales. Y se desligaban del poder real,

y adquirían dominios en que eran verdaderos reyezuelos, e inquietaban a monarcas y emperadores. El camino de la nobleza no era vía cerrada y sellada, sino abierta a quien realizase grandes hazañas, a quien ilustrase su nombre; lo cual constituía una perpetua incitación al heroísmo. Las novelas caballerescas conservan el recuerdo de este aspecto de la organización social, y vemos el caso de Parsifal, o Perceval, que es un plebeyo, siendo ya su hijo Lohengrin un noble, como si descendiese de diez generaciones de señores. Para realizar las hazañas caballerescas se necesita ser hombre libre, y de hombre libre, aunque plebeyo, se asciende a la nobleza. Los hombres libres y los hijosdalgo, que no son propiamente lo mismo que los nobles, suben por el esfuerzo de su brazo de paladines. El Cid no es un magnate, sino un hidalgo de Vivar, y el desdén de los reales o supuestos condes de Carrión hacia sus hijas, nace en gran parte de una preocupación aristocrática.

La literatura caballeresca tiende a sublimar el concepto aristocrático con el moral, y a hacer del caballero un dechado de honor, generosidad y hasta abnegación; pero este ideal, que parecía semejante al del santo, en la literatura eclesiástica, se diferencia profundamente, porque admite, en la vida del caballero, el elemento de la pasión, y hace del culto a una mujer y de la adoración de un tipo femenino objeto de la vida. Ved, por ejemplo, a uno de los personajes líricos más bellos e influyentes; el caballero Tristán de Leonís. Sería un paladín perfecto, a no ocurrirle la desdicha de enamorarse tan perdidamente de la reina Iseo, esposa del rey Marcos de Cornualla. La muy poética ficción de la novela de Tristán e Iseo quiere que su pasión mutua sea fruto del filtro que ambos beben, y que, escanciado por una maga, lleva a sus venas el fatal encanto. Esta creencia en los filtros o bebedizos amatorios es cosa que dura toda la Edad Media, y tampoco en la antigüedad dejó de tener ejemplos. Y simboliza muy bien la acción lírica, al veneno pasional.

Es la historia de Tristán e Iseo la más lírica, entre las varias que nos ofrece este período, en el cual se incluyen las obras de Cristián de Troyes, el fecundo ciclo de Artús de Bretaña, el más rico seguramente en savia lírica. Como Roldán, Artús existiría, y fue probablemente un jefe armoricano del siglo VI; pero la historia no sabe más de él, y su figura pertenece de lleno a la leyenda. Su apoteosis comenzó probablemente en cantos bárdicos, y en él se vio el símbolo de razas desposeídas y oprimidas, que le convirtieron en gran rey, e hicieron de su corte un foco de vida caballeresca. Diéronle por esposa a Ginebra, y a Ginebra, por amador, al paladín Lanzarote del Lago. Las prolongaciones líricas de la ficción de Artús las encontraremos, sin ir más lejos, en Dante, en el

episodio de Paolo y Francesca. El ciclo de Artús, más adelante, se entreteje con el de las Cruzadas, y surge la Demanda del Santo Grial. «En esta nueva forma —dice un crítico ilustre— las redacciones en prosa de los más antiguos poemas de la Tabla redonda serán las fuentes de inspiración de los Amadises, y enlazarán la novela moderna y la literatura clásica a la literatura y la novela medioeval».

Esta literatura de los ciclos caballerescos, recogida y desenvuelta por Cristián de Troyes, tiene sus caracteres propios, que la diferencian de la literatura de gesta, propiamente heroica, y de la poesía de los trovadores provenzales. Aunque ésta sea en gran parte amatoria, no es pasional, excepto en algún rasgo aislado. No hay en ella ese misticismo del amor, que se observa en las novelas de la Tabla redonda, y que delata su origen céltico.

Tal literatura, venga de donde viniere, crea el lirismo a pesar de cuanto se opone a él. Es el lirismo como esa maravillosa planta que crecía en el sepulcro de Tristán e Iseo, cuyo vigor desencajaba las losas, cuyos tallos singulares tan estrechamente se anudaban y enlazaban, que no había medio de separarlos y arrancarlos. Tampoco hubo medio de impedir que se propagasen por siglos enteros sus raíces. Insisto en hacer notar que, mientras las gestas duraron un espacio de tiempo relativamente corto, y cuando cesó su creación no dejaron huellas, es decir, no produjeron desarrollos sucesivos, cada germen lírico fue engendrando la literatura y el sentimiento en las sucesivas épocas. Al hablar así, me refiero, naturalmente, a Francia: en España, al contrario, las gestas se reprodujeron y continuaron en los romances, y más tarde en el teatro, y aún retoñaron con el romanticismo histórico.

Entre los gérmenes vivaces del lirismo sentimental hay que incluir, en primer término, la misteriosa leyenda del Santo Grial y su demanda. En ninguna se ve tan claramente el entrelazamiento de lo lírico con lo épico, y la preponderancia del misticismo. Los templarios, cuyos estatutos y hazañas son rigurosamente históricos, pero a quienes envuelve una niebla sombría, parecen la realidad de lo que la leyenda idealizó en la comunidad de los templistas, guardianes y caballeros de la sagrada copa. Al apagarse entre oscura tragedia el esplendor del Templo, la poesía, rimada o no, ha difundido su leyenda, saturada de lirismo místico. Los templarios son líricos hasta en el elemento de rebeldía, magia y decadentismo que se ha visto en ellos, y que, en las modernas versiones artísticas del mito del Santo Grial, ha sido copiosamente aprovechado.

Por todas partes, al través de la poesía épica, irrumpe la lírica, lo individual

asoma. Y es lo curioso que, aun en aquellos tiempos, la sociedad se da cuenta del peligro que el lirismo envuelve para ella, y se fija en el hecho de que las novelas y las canciones caballerescas no ensalzan ni plañen sino amores ilícitos, culpables pasiones.

Entre nosotros estuvieron prohibidas, y las Leyes de Partida mandan a los juglares que no digan más cantares que «los de gesta, o que fablasen de fechos de armas». La prohibición no bastó, y por los juglares se difundirían estas historias de sentimiento, al través de lo que era entonces la Europa cristiana. Al lado del mester de clerecía, que nace en los monasterios, el de juglaría viene de la sociedad, tal cual entonces estaba constituida, y hasta diré de la alta sociedad. El juglar es el elemento de distracción y emoción que encanta las veladas de los castillos y las horas vacías y ociosas de los palacios. Los reyes se llevan consigo sus juglares, y los tienen en gran estimación, y seguramente estos juglares no se limitan a referir cómo murió Roldán, sino que divulgan la trágica historia de Tristán e Iseo y los devaneos de Lanzarote y Ginebra. Hay juglares que hasta componen lo que han de recitar, y hay juglares que se confunden con los troveros y trovadores, aunque éstos ya se precien de poetas en toda regla. Los juglares, más generalmente, recitan ajenas composiciones, como los rapsodas griegos. Entre el estrépito de la campal batalla, el juglar canta a los combatientes la gesta de Roncesvalles, sin apearse de su caballo. Pronto decae, sin embargo, el mester de juglaría, y es el momento en que triunfan los trovadores y con ellos, el lirismo culto, el que ya no procede de las fuentes bretonas.

Es la hora de la poesía provenzal, victoriosa no solo en Francia, sino en Italia, y no hay que decir si en las cortes de los reyes de Castilla. Dos lenguas hablaron los trovadores en la Edad Media: el provenzal y el romance galaico-portugués. Pero es falsa en general, tal poesía, y el lirismo sincero poco le debe. Pertenece al elemento aristocrático, también, pero tiene un sello, originario de cosa cortesana, galante, cortés, fina, discreta, y sin realidad psicológica muy profunda. Y la prez de haber dado fuentes y cuerpo al lirismo, hay que atribuirla a los escritores franceses, ingleses y alemanes, que, en aquella época de uniformidad literaria, a un mismo tiempo marcharon en la misma dirección, y separándose de las gestas propiamente dichas, recopilaron la Gesta de los bretones o Novela de Brut, escribieron los varios poemas de Tristán, la crónica de Merlín, las historias referentes al Santo Grial, las aventuras de Parsifal, las de Lanzarote —el tesoro lírico que aún no hemos agotado.

V. Influencia de Francia sobre España en la Edad Media. El aristocraticismo de las canciones líricas. Transformación de la sociedad y la literatura al terminar la Edad Media. La «Novela de la rosa». El lirismo entre los trovadores. Abelardo y Eloísa. Los libros de caballerías. Villon: «Las nieves de antaño». Rebelais no es un lírico

Antes de entrar en materia, no quiero omitir algo que se relaciona con lo que al principio del libro indiqué respecto a la influencia francesa en España. No falta quien crea y proclame, y hasta recalque, en son de acre censura a los tiempos modernos, que esta influencia es cosa de nuestra Edad, y suponga, en el pasado, una serie de siglos honradamente castizos, rebeldes a cuanto viene de fuera, puros y sin aleación de extranjerismo. E igualmente, tampoco falta quien se figure que la idea de europeización es un perfeccionamiento recién inventado, y que, hasta la fecha, o hasta tiempos cercanísimos, hemos vivido incomunicados con la civilización de otros países. No hay supuestos más inexactos, más en contradicción con la realidad histórica.

En la época de que estamos tratando ahora, en plena Edad Media, la influencia francesa fue tan extensa y poderosa en España como pudo ser jamás, ni ahora, ni en todo el curso del siglo XIX. Y no fue solo literaria, sino social, general, y sus huellas todavía están patentes a quien quiera estudiarlas.

En el siglo XI, reinando Alfonso VI, que pudo por fin reunir bajo su cetro los tres reinos de su padre, empezaron a ejercer los altos cargos eclesiásticos los monjes franceses de Cluny. Apoderáronse de la Iglesia española, que entonces era apoderarse de todo lo que aquí valía, desterraron el rito muzárabe, que aún subsiste oscuramente en Toledo, y trajeron el espíritu literario francés a la naciente o mejor dicho alboreante literatura nacional. Por haber tenido gestas Francia, tuvimos nosotros la del Cid, con el metro alejandrino francés, como más tarde la de Bernardo del Carpio. Algunas catedrales españolas se caracterizan todavía con el nombre de opus francigenum, obra francesa. El camino de Santiago de Compostela se llamó camino francés, tal era la cantidad de peregrinos venidos de Francia que lo recorrían. Nunca estuvimos más en contacto, probablemente, con la nación vecina: y piénsese cuáles eran entonces las vías de comunicación.

Hasta la letra usada en España, se convirtió en letra francesa, sustituyendo a la toledana o visigótica. De la Francia propiamente dicha, y de Provenza también, estuvimos impregnados, durante la Edad Media, desde el siglo XI al XIV.

En la Edad Media, Europa era mucho más homogénea de lo que fue después; que una tendencia general la unificaba y la hacía compenetrarse. Y, de esta homogeneidad, nació el anonimato frecuente, casi habitual, de los primeros escritores.

La literatura y el arte son anónimos, muy a menudo. Se sabe el nombre de un copista, y el de un autor se ignora, y se ignorará, es verosímil, eternamente.

En esta homogeneidad se ha solido ver falta de elementos líricos. Se ha dicho que, en tales épocas, el individuo, siervo o señor, clérigo o laico, monje o barón, no se pertenece a sí mismo; es el representante de su clase de sí propio, y le faltan libertad y espacio para distinguirse. Yo pienso de manera distinta, y veo en la Edad Media, y desde luego en la francesa, capitales elementos líricos, que existen principalmente, en las leyendas de santidad y en los ciclos caballerescos.

El lirismo tuvo que nacer, y hemos visto que efectivamente nació, de una división social de clases. Fue hijo de la nobleza y del feudalismo, que con la nobleza íntimamente e indivisiblemente se liga. Los sentimientos líricos pertenecieron a la clase aristocrática: en ningún libro del mundo está más marcada tal división que en el de Cervantes, en la opuesta manera de sentir del caballero y del escudero, de Sancho y Don Quijote.

Así, la aristocracia tiene su literatura peculiar, las ya llamadas novelas caballerescas, engendradoras de otras novelas caballerescas igualmente, contra las cuales se inscribió Cervantes, reflejando, conscientemente o no, el sentido democrático del Renacimiento.

En España no es difícil concordar con los diferentes estados sociales de las regiones la mayor o menor preponderancia del lirismo. Donde existió feudalismo propiamente dicho, como en Galicia y Asturias, y sobre todo en Galicia, los elementos líricos se manifestaron, y la psicología —actualmente, que no hay siervos, ni señores—, continúa siendo la que determinó aquel estado social.

Verdad es que hasta hará medio siglo no desapareció tal estado, y los señores jurisdiccionales continuaron ejerciendo mero y mixto imperio sobre los siervos, quedando todavía rastros de estas instituciones, hoy mismo, en las costumbres. Y por tal razón Galicia impuso a los poetas líricos y a los trovadores tan típicos como Macías y Rodríguez de la Cámara o del Padrón, y por eso el origen de las ficciones caballerescas donde este ideal se desarrolla, el origen del Amadís, se ha supuesto en Galicia o Portugal, entendiéndose que la redacción castellana no es sino forma nueva de otros textos anteriores y que no se han encontrado. Tal es, en resumen, la opinión de Menéndez y Pelayo en sus Orígenes de la novela, donde proclama el carácter lírico de esas regiones que fueron más marcadamente feudales.

Al aparecer las novelas, no ya caballerescas, sino de caballerías, que son las que le trastornaron el seso a Don Quijote, venían con retraso, pero todavía quedaba en pie la armazón del mundo feudal y aristocrático-heroico, si bien minada y atacada en sus fundamentos, y pasada, en realidad, su hora. Verdaderamente, desde el siglo XIV, la Edad Media declina, y la sociedad se transforma.

¿Y cómo actúa la literatura en tal transformación en Francia? Haciéndose alegórica, y adoptando ese velo para cubrir su sátira de las ideas y costumbres sociales. En el momento en que la vida civil va a sobreponerse a la vida guerrera y heroica; en que, al consolidarse el poder real, la nobleza tiene que someterse a él y perder tanto de su libertad individualista, nace una literatura satírica, que viene a comentar burlonamente el pasado, a hacer imposible o al menos muy difícil la aparición de otras canciones de gesta, a responder con la mofa a la lírica afirmación de los trovadores y juglares. Es la tendencia democrática y el buen sentido francés, que se manifiestan tempranamente, sustituyendo a la novela de aventuras la de costumbres satirizadas —los cuentos, los apólogos, los fabliaux.

Y esto, como queda dicho, es una demostración, un brote de la espontaneidad francesa, mientras que las gestas, no lo ignoramos, tienen un origen tudesco, y los ciclos un origen céltico. Es tal literatura el genuino retoño de eso que después se ha llamado el esprit gaulois, y que ha tenido siempre representación en las letras, hasta cuando parecían dominar las direcciones más contrarias. Va unido este movimiento literario, en la época que reseñamos, a la plena nacionalización de Francia, que logra por fin romper la uniformidad de tal período, y diferenciarse, con caracteres propios, de las otras naciones europeas.

Entre los muchos ejemplares del género satírico alegórico, hay dos que se

destacan: La novela del zorro y La novela de la rosa. La novela del zorro satiriza al feudalismo. Antes que Cervantes, un satírico francés puso en solfa los elementos romántico-feudales, y combatió ese ideal, anunciando su caída. No fue La novela del zorro un caso aislado: prueban su carácter de síntoma general las mil ramificaciones de su idea. Viene escoltada de los innumerables Esopillos o Isopetes, colecciones de fábulas, que tanto se divulgaron y que formaron la epopeya zoológica; y la sátira, tomando por personajes a los animales, se explaya libremente. De origen griego, por Aristófanes, este género de sátira se ha prolongado hasta nuestros días, y baste para confirmarlo la tan comentada y trompeteada obra de Rostand, la gesta del gallo galo Chantecler.

No siempre las fábulas son de gorja y burlas: las hay morales y las hay amorosas. Y, en general, tampoco este nuevo desarrollo, tan genuino, de las letras francesas, podemos decir que haya producido obra maestra alguna.

La novela de la rosa, que se destaca en tal momento, tiene dos autores, Guillermo de Lorris y Juan de Meung. El uno la principió, el otro la concluyó, a cuarenta años de distancia. Esta ficción responde también a tendencias que han de afirmarse a través de la historia literaria y la historia social francesa: en la segunda parte de la Novela de la rosa se halla contenida la que tantos siglos después se llamó «declaración de los derechos del hombre»; y en toda la novela, bastante licenciosa, se desenvuelve esa casuística erótica, esa preocupación dominante de las artes amatorias, que en tiempos recientísimos ha sido, no sin justicia, reprochada a la literatura francesa, y que, como una excrecencia, la ha afeado, por su exceso y su torpeza. En la Novela de la Rosa —título por cierto encantador— se ha visto una nueva redacción de cierto librito ovidiano. A pesar del éxito y divulgación enorme de esta ficción, no faltó quien la estimase mucho más abajo que la de Ovidio, y el Petrarca reprochó a sus autores la falta de pasión, la licencia en frío, escollo fatal del género.

En la misma novela se inclina la sátira contra los hipócritas y los falsos devotos: un personaje es una especie de Tartufo. Anunciase el espíritu satírico e irreverente, que desde Molière conduce a Voltaire.

El mismo sentido burlón y la misma objetividad, con escasa aleación de lirismo, nótanse en los troveros, por ejemplo, en el bohemio típico Rutebeuf, contemporáneo de San Luis. Muerto de hambre y de frío, dispara sus dardos contra el clero, contra los mojigatos y la beatería. Y todos los troveros se parecen en un rasgo esencial, la burla, el desenfado insolente. Son volterianos antes de

Voltaire; volterianos, como era posible serlo en su época.

El lirismo pudo encontrar rico campo de cultivo en la brillante y efímera florescencia trovadoresca del Mediodía, en la hora y momento en que reyes, condes y barones se sintieron poetas, y en que la mujer fue como reliquia puesta en altar y besada con devoción. La idea caballeresco erótica, que en los ciclos de Bretaña se manifiesta ya con tanto lirismo, pudo desenvolverse artísticamente en los trovadores. Algunos, es cierto, fueron de inspiración épica, como el famoso Beltrán de Born; pero la mayor parte cantan ternezas y sutilezas sentimentales. No siempre este sentimentalismo es ficción de cortes de amor, ni afectación poética: hay bastantes trovadores que, no habiendo pasado a la posteridad por el mérito de sus versos, por el cual, a decir verdad, no lo merece ninguno, pasaron por haber bebido el filtro de Iseo y Tristán, y haber incorporado a la leyenda lírica una nota trágica. De estos hubo en Cataluña y en Galicia; pero de Provenza vino la especie. Lo que no supieron revelar intensamente en el verso, lo afirmaron con su biografía. Un erudito que, como el malogrado Said Armesto, siguiese pacientemente la pista a las leyendas y desentrañase su procedencia, pudiera decir los orígenes y lo que tienen de verdadero las terribles leyendas trovadorescas de Guillén de Cabestany y Reinaldo de Coucy, con el atroz detalle, digno del festín de Atreo, del corazón del trovador arrancado por el celoso marido y hecho comer a la dama. Sean o no exageraciones de juglares tan espantosas venganzas, tenemos que notar un retroceso, desde las novelas de la Tabla Redonda. De un modo más humano procedieron, en medio de sus desdichas conyugales, el rey Marcos de Cornualla y el rey Artús de Bretaña, que rechazó los medios de venganza que le proporcionaba una bárbara legislación. Son estas leyendas de un romanticismo truculento, pero sería aventurado darlas por enteramente falsas. Si la historia no confirmase el suplicio impuesto por Pedro de Portugal a los asesinos de doña Inés de Castro, que fue sacarles el corazón por la espalda, tal vez lo juzgásemos invención.

De la idea del corazón como cifra y resumen de la vida sentimental, encontramos testimonio en la leyenda de Durandarte, tan artísticamente aprovechada por Cervantes en el episodio de la cueva de Montesinos. Otro testimonio de que la idea del corazón arrancado y hasta comido era casi familiar a los trovadores, la encontramos en una elegía, en que el poeta provenzal Sordel lamenta la muerte del trovador señor de Blacas, y declara que es una pérdida tan grande, que solo podrá repararse si le arrancan el corazón y se lo hacen comer a los barones que sin él viven, y al emperador de Roma, y al rey de los franceses, y al monarca inglés...

El último poeta lírico de la Edad Media francesa, es Carlos de Orleans. Hay en sus versos algo de frivolidad cortesana y de anticipado concentrismo; tal defecto proviene de que la literatura seria y la filosofía propiamente dicha, no eran patrimonio laicos, ni de grandes señores, sino de clérigos y de sabios —dos categorías que entonces se identificaban diciéndose «gran clérigo» cuando se quería decir «gran sabio».

De esa sociedad clerical sale un extraordinario brote lírico, los amores del filósofo escolástico Abelardo con aquella mujer también empapada de ciencia y filosofía, la sobrina del canónigo Fulberto y la correspondencia entre los amantes, documento sentimental preciosísimo, cien veces más precioso que las enseñanzas conceptualistas y nominalistas (el nominalismo es un modo de lirismo filosófico) de Abelardo. Tal correspondencia no es texto de lengua, ya que se escribió en latín, y solo apareció traducida en el siglo XVI; pero esta historia auténtica no ha influido menos en el lirismo de Francia que la de Tristán e Iseo, fabulosa y mística, influyó en el de todas partes. Sainte Beuve, con su sagacidad habitual para seguir estas corrientes, encuentra en la figura de Eloísa el modelo de la duquesa de la Valliére y de la señorita Aissé, personalidades líricas, hasta dar en el misticismo del sentimiento.

Y también es justo, al nombrar a Pedro Abelardo, reconocer los servicios de la Escolástica, que, contribuyendo a afinar el pensamiento y la comprensión, tomó parte muy considerable en la gestación del genio literario francés, en lo que tiene de claro y razonador, de lógico y de ingenioso y agudo. Por la Escolástica, se ha definido lo que en otros países permaneció dentro de la vaguedad, y, al desenmarañarse el ovillo de las controversias, se ductilizó y enriqueció el idioma.

Ligada está la historia sentimental de Abelardo y Eloísa a la del misticismo erótico; pero el verdadero misticismo, más puro en sus hondos manantiales, se reveló, entre las sequedades escolásticas y los abrojos satíricos, en un libro maravilloso que se llama La imitación de Jesucristo. Ya sabemos que, fuese quien fuese su autor (al escribir la vida de San Francisco de Asís, he reseñado las diversas hipótesis), el libro, en efecto, fue escrito por el Espíritu Santo. No es seguro que sea un libro francés, aunque parezca probable: no es seguro, tampoco, que sea obra de ninguno de los autores a quienes se atribuye. El anonimato del claustro, donde probablemente nació, le rodea. Es obra de altísima poesía lírica, y no en balde grandes poetas modernos, y de los más desengañados, han encabezado sus poemas con fragmentos de la Imitación. No

menos persuadido de la vanidad de todo que el Eclesiastés, el autor de la Imitación conoce los caminos del amor, y los recorre, guiado probablemente por San Francisco de Asís. El alma franciscana palpita en las cláusulas del libro incomparable.

Yo no puedo examinar aquí los géneros literarios que no guardan relación con el lirismo, y empiezan a descollar en último período del siglo XV, como la crónica que se transforma en historia, los misterios dramáticos que nacieron en los templos y van a salir de ellos, el nacimiento del teatro moderno, entre la que llama clercs de la Basoche, y tantas manifestaciones de la vida literaria, que aun tratándolas de refilón y a la ligera, como por fuerza trato estos antecedentes, acaso no indispensables, pero útiles a la inteligencia de lo que viene después, no tendrían aquí cabida. Mas no puedo omitir la aparición de las novelas de caballerías, que en tanta copia surgen desde el siglo XIV hasta el XVI, y que, aun las de pertenencia española, ¿quién sabe si proceden, en sus primeros surgimientos, de Francia? Hemos visto que las ficciones caballerescas, sea su raíz céltica o germánica, en Francia se desarrollan. Menéndez y Pelayo, en sus Orígenes de la Novela, observa que la epopeya castellana, de carácter hondamente histórico, no engendró verdaderas novelas (a excepción de la Crónica del rey don Rodrigo), aun cuando, añadiré, en algunos de los Poemas del Cid, de los más recientes, no falten amplificaciones y alteraciones novelescas.

Lo cierto es que de Francia se propagó a España la primer literatura de fábulas de caballería andante. Esta literatura, derivada de los ciclos de la Tabla redonda, fue fecundísima en Italia en el siglo XVI, y en España en el siglo XV y parte del XVI, igualmente. El recuento de las obras, no cabe en los límites de unos sencillos preliminares. Como contribución de Francia a este género pudieran citarse libros de los que Luis Vives llamó pestíferos; como la Historia de Pierres de Provenza y la linda Magalona, Flores y Blancaflor, la Historia de Paris y Viana, y la fábula de Melusina (que en Galicia encontramos en la leyenda de los Mariños) con otras historias líricas, de amor. Es también francés el Oliveros de Castilla, y el Artús de Algarve. Y de fuera vino a España la leyenda del Caballero del Cisne, largamente relatada en la Gran conquista de Ultramar.

Pero la literatura caballeresca, aunque proceda, a mi ver, de Francia, ya sabemos que es en España, y acaso en Galicia y Portugal, donde arraiga de un modo profundo.

De materia caballeresca está como impregnada la Edad Media española, desde los siglos XII y XIII, y las peregrinaciones a Santiago de Compostela, adonde tanta gente noble e ilustre acudía de Francia y de Germania, no debieron de tener en ello poca parte. Así, no es de extrañar si nuestro Tablante de Ricamonte viene de un poema provenzal del siglo XIII, y si el Caballero Cifar, el más antiguo de nuestros libros de caballerías, muestra sus orígenes bretones, por más que la leyenda de la Dama del Lago sea fácil descubrirla en tradiciones locales gallegas, y parezca pertenecer a la mitografía universal.

En cuanto al Amadís, no tengo la menor autoridad para terciar en la disputación de sus orígenes, pero que de sus primitivas redacciones, que se han perdido, alguna por lo menos fuese francesa, parece seguro. Menéndez y Pelayo reconoce que todos los nombres de lugares y personas en el Amadís, tienen sello erótico, y hace constar la profunda influencia del Tristán sobre el Amadís. Naciese donde naciese la novela, cual hoy la conocemos, y hasta en formas anteriores a la de Montalvo, su ideal difiere mucho del ideal rudamente heroico de Castilla. Si fue escrito antes en portugués-galaico que en castellano, todavía es verosímil que la raíz sea francesa.

El Amadís fue en España como una moda; privó en los salones ya entonces dorados, en los bellos camerinos; se dio a los lebreles favoritos el nombre de Amadís, pero no llegó tal popularidad a las muchedumbres, y Cervantes, tan objetivo y realista, tan antirromántico y antilírico, encontró fácil el camino para arremeter contra esta poética fábula y contra otras no tan poéticas y de menos escogida contextura. Los libros de caballerías, aunque halagasen ciertas propensiones de nuestra alma, estaban expuestos a morir por la risa y la burla, por la caricatura de su ideal.

Por señas que, respecto al Amadís, sorprende el desconocimiento y ligereza con que se expresa un hombre por otra parte tan bien informado y tan serio como Brunetière, empezando por escribir «Los Amadises», pero vemos que este plural no se refiere a los libros de caballerías de la línea de Amadís, sino solo al Amadís de Gaula; y, a renglón seguido, decora con el nombre de autor a Herberay des Essarts, que no fue más que el traductor francés de los ocho primeros libros, según dos renglones después hace constar el mismo Brunetière. Condesciende a reconocer que «al Amadís no se le puede pasar absolutamente en silencio», pero lo que hace es peor: es confundir las noticias acerca de un libro que bien vale, cuando menos, los que inspiró después a los novelistas sentimentales franceses, y que han sido muy comentados y estudiados por el

mismo docto crítico.

En el siglo XVI es cuando se traducen al francés las historias de Amadís y de su dilatada progenie. Y Francia recibió con entusiasmo las licencias que habían ayudado a sufrir con paciencia su prisión en Madrid a Francisco I. Era el momento en que nuestra literatura y todo lo nuestro iba a poner la ley en Francia. El Amadís influyó más en la literatura francesa, que en la española. Allí no hubo Cervantes que lo enterrase vivo.

Fue un lírico el poeta que, en el siglo XV, se destaca con nota de originalidad entre los de su tiempo, y se aparta de toda la tradición de trovadores y de troveros, juglares y religiosos. En aquella época de transición, salta este poeta sincero a ratos, desvergonzado, estudiante de la tuna, racimo de horca, hambrón profesional, comido de miseria, pero gran lírico, ya que nada que no proceda de sí mismo, cantan sus versos: lírico genuino, pues solo le inspiraron sus propias emociones. Y aquel golfo, como ahora diríamos, fue poco a poco, después de su muerte, ascendiendo al lugar preeminente de uno de los padres de la poesía; Clemente Marot le saludaba como a un antecesor; Boileau comenzaba por él la historia de la poesía francesa; Teófilo Gautier, en sus Grotescos, le retrataba como a rey de la vida de Bohemia, y la historia literaria reconocía que fue Villon quien más hizo progresar a la poesía francesa desde La novela de la Rosa. Sainte Beuve —que sin piedad ni simpatía le ha disecado— confiesa que Villon fue «uno de esos individuos colectivos, el último, la última palabra de una generación de satíricos olvidados ya; el heredero de tantos juglares y autores de fabliaux y que eslabona la tradición entre Rutebeuf y Rabelais».

Sin sostener que Francisco Villon fuese un poeta absolutamente de primer orden, es un poeta que cautivó por su naturalidad, por ese hechizo y talismán de la verdad cruda y desnuda, que sugestiona. Es un poeta del arroyo, teñido de escolástica; un sopista remendado que ha leído a Aristóteles; pero no es Aristóteles, sino la adversidad, lo que le ha enseñado a sentir. Y canta su pobreza, canta sus aprietos, y su consuelo es que la muerte, al fin y a la postre, ha de apoderarse de todos, mendigos y ricos, poderosos y miserables.

Lo mejor de la poesía de Villon es una balada famosísima, la que se titula Las danzas de antaño, y que yo, al leer a Villon en otro tiempo, llamaba Las nieves de antaño. La idea de esta balada es semejante a la de la famosa

elegía de Jorge Manrique: y así como a esta se le han encontrado muy numerosos precedentes, se le encuentran a la balada de Villon, y son una hueste los poetas medioevales y hasta los padres de la Iglesia que se han preguntado melancólicamente, ¿dónde están ahora los que un día asombraron o encantaron al mundo?

«Los Infantes de Aragón, ¿qué se hicieron?».

Pero es preciso reconocer, y Sainte Beuve lo reconoce, la superioridad del bohemio estudiantón. Jorge Manrique es un poeta mucho más culto, y en todo aparece como un gran señor y un moralista cristiano; pero la idea de Villon es todavía más poética y graciosa: pregunta qué ha sido de las bellas damas, las enamoradas, las Reinas trágicas, la pucelas heroicas; y las «nieves de antaño» parecen más efímeras aún que el rocío de las eras. La honda melancolía del no ser, se intensifica al recordar las hermosuras que pasaron, las formas divinas que son polvo y ceniza leve... ¡Nieves de antaño, y solamente nieves de antaño!

Es otro encanto de Villon su falta absoluta de pedantería, cuando el siglo se hacía tan docto, y no pensaba sino en romanos y griegos, y la hermana del rey, Margarita de Valois, se chapuzaba en retórica, gramática y filosofía para acabar imitando a Bocaccio.

Su grande amigo, admirador, adorador y protegido Clemente Marot, que combatió en Pavía y vino a España con Francisco I, (delá les monts, prissonier, nos dice él mismo), es también un lírico, y hay en él rasgos trovadorescos, ya borrosos. Enamorado honestísimamente, según afirman los bien informados en tan arduas cuestiones, de la Margarita de las margaritas, de la Perla de las sabias, hacía profesión de amar «muy altamente». Yo confieso que prefiero a Villon, galán de «gentil salchichera de la esquina». Marot, adscrito a la corte, paje y criado de reyes, no despliega esa originalidad salada y fresca de Villon. Es un ingenio —tal vez el primero de la serie de los ingenios cortesanos.

Cualquiera que sea el atractivo bufonesco de Rabelais y la viveza y jugo

prodigiosos de su léxico, en cuanto al lirismo no tenemos nada con él. Es un temperamento épico, de epopeya burlesca (igual pudiéramos decir de Cervantes, pero ¡cuántas reservas y explicaciones habría que añadir!). Su enorme carcajada barre a una edad y anuncia otra. Con Rabelais se ha nacionalizado en Francia el Renacimiento.

VI. El Renacimiento y la Reforma. Rabelais, el revolucionario. Ronsard; sus triunfos en la corte de los Valois; su dominio de las formas métricas. Malherbe. El siglo XVII; los «Salones»; las «Preciosas»; los «libertinos». San Francisco de Sales. Molière. Esbozo de bibliografía

No podía el Renacimiento ser favorable al lirismo. Su acción se ejerció, no solamente contra el cristianismo, sino contra el catolicismo, que había dado calor y vida a los ideales románticos y caballerescos. El Renacimiento es paganismo y Reforma. Ninguno de estos dos caracteres esenciales es favorable a la tendencia individualista, a pesar de su aparente sentido emancipador.

Sin que me mueva a expresarme así ningún fanatismo, incompatible con la crítica, no puedo ver en la herejía protestante nada de lírico, sino todo lo contrario y cierta represión y desvío hacia el arte. El protestantismo, por su camino, viene a parar a esa uniformidad rígida, a esa especie de automatismo estatólatra, que nos presentan como cumbre del desarrollo de las civilizaciones bien organizadas. No he de discutir tal tema, pero no se me negará que no existe ninguno menos lírico.

Hay que reconocer una diferencia radical entre el Renacimiento y la Reforma. El Renacimiento es una tentativa de paganización del mundo, y por consiguiente, de las letras; la Reforma, un áspero esfuerzo de austeridad intransigente, la negación de lo que, en el paganismo y en el ideal clásico era artísticamente libre. He ahí la raíz de las famosas indignaciones de Lutero, que nada tenía de Santo, por otra parte, ante los esplendores de Roma.

He aquí también el sentido del libro de Calvino, La institución cristiana, que pasa por clásico, en cuanto al idioma, pero que no hay manera de leer, y que vino a hacer amenas las más abstrusas especulaciones escolásticas, con la frialdad y tristeza de su estilo hugonote. Los que hablan de manejos de Madama de Maintenon, de redes tejidas por los jesuitas, para cerrar el paso, en Francia a la Reforma, no se han percatado de que el momento en que la Reforma riñe en Francia su batalla decisiva, es el que señala la nacionalización francesa, que rechaza ese espíritu y que se desgermaniza, de una vez, declarándose latina, o lo que por tal se entiende. La Reforma tiene su campo de acción allende el Rin:

Francia puede admitir el Renacimiento, imprimiéndole, en gran parte, su sello propio; pero no puede transigir con la Reforma, porque ya Francia se ha reconocido y definido, instintivamente, y aspira a realizar su verdadero y típico carácter.

Así, la figura saliente del Renacimiento francés en lo literario, y hasta en lo pedagógico, es Francisco Rabelais, el cura de Meudon, el creador de Pantagruel.

Hemos dicho, en el capítulo anterior, que Rabelais no tiene mucho que ver con la lírica: es preciso explicar esta afirmación, y también rectificarla, en determinado concepto. Lo que en Rabelais ayuda poderosamente al advenimiento del individualismo, es la proclamación de un dogma que andando el tiempo, en el siglo XVIII, impuso a su edad, con aire de descubrimiento de algo inédito, Juan Jacobo Rousseau. El dogma es la divinización de la Naturaleza, la afirmación de la bondad del instinto, y no hay otro que traiga más cola, diríamos familiarmente. Lo proclamó el desaforado párroco a quien Lamartine, con desdén de cisne ante el pato barbotante, volvía las espaldas y calificaba de «gran fangoso».

La pedagogía de Rabelais, el catecismo de la Abadía de Telema, se reducen a una máxima: «Haz lo que se te antoje». En seguir a la Naturaleza no cabe error; es el camino derecho. Solo con enunciar, así, descarnadamente, el principio fundamental que sostiene Rabelais, se adivina cuál pudo ser su influencia en la gran desorganización social que lentamente fue produciéndose en Francia, y que se comunicó al resto del mundo, con mayor o menor intensidad. El hombre es bueno de suyo, aseguran Rabelais y Rousseau; por tanto, no tiene más ley que la que en sí mismo encuentra.

Conviene advertir que Rabelais, en lo natural, ve principalmente lo físico. Su presunción es que el género humano, comprimido en sus instintos más fundamentales por la Iglesia, la sociedad y las costumbres e ideas admitidas y tradicionales, necesita romper esas cadenas, desarrollarse sin trabas. No es Rabelais un lírico que reclame la expansión de su propia sensibilidad, sino un colectivista anárquico, que trae en su filosofía el germen de toda revolución. No hay en Rabelais, leyéndole despacio, fermento revolucionario que no asome. Es el antepasado legítimo de Diderot, de Rousseau, de Voltaire; de las más variadas tendencias de la Enciclopedia, y a la vez, es el nuncio de las emancipaciones individualistas, justificadas por él antes de producirse.

A la canonización del instinto, el Renacimiento puso un freno: no religioso ni moral, sino artístico. El arte es también un cimiento social: en Italia, del siglo XIV al XVI, no creo que existiese otro de mayor solidez.

La escuela de poesía llamada la Pléyade coincidió, en su aparición, con la muerte de Francisco I y la italianización de Francia, bajo Catalina de Médicis, mujer apasionadamente aficionada a las artes, y que, reinante o no, rigió largo tiempo los destinos de Francia, mientras ciñeron corona sus hijos. Catalina de Médicis, que no es una influencia moral, y hasta es todo lo contrario, es seguramente una gran influencia de cultura formal. La nueva escuela poética trae por lema la belleza de la forma, sinónima, en tal caso, de la perfecta imitación de los modelos de la antigüedad pagana. Toda la materia poética de la Edad Media fue tratada de bárbara, y considerada un testimonio de la ignorancia nacional; se habló de resucitar la Ilíada y La Eneida, como si fuese grano de anís, con el aditamento de «algún soneto de sabia y agradable invención italiana».

Los reformadores se llamaban Du Bellay y Ronsard. El primero teorizaba; el segundo practicaba. A ambos les faltaba el mismo sentido, pues eran sordos como paredes. Los sordos son tenaces y reconcentrados. Ronsard, para crear su poesía, se encerró con los autores griegos y latinos, años enteros, anotando aquí y extractando acullá. Por último, salió de su redoma, y dio a luz sus versos, que fueron acogidos con transportes de admiración. Reyes y reinas le obsequiaron a porfía, y desde su triste cautiverio, María Estuardo le envió un regalo magnífico.

Una apoteosis solo comparable a la que su siglo hizo a Víctor Hugo, consiguió Ronsard, que se rodeó de la llamada pléyade, una corte de poetas que pretendían ser astros, satélites de un Sol. Había tomado Ronsard muy por lo serio su papel, sus teorías, su lira, y, (como le sucederá después a Víctor Hugo), creía tener derecho a los honores más extraordinarios, y se juzgaba el inspirado, el «ministro de Dios». Desatenderle, es un delito y una mala vergüenza. No cabe acción más deshonrosa, para los poderosos de su tiempo, que no recompensar debidamente al poeta, no inclinarse ante él.

Nada se transforma por completo. En la Edad Media, los reyes y señores tienen sus juglares. La Pléyade es una legión de poetas cortesanos que aspiran, sobre todo, a agradar a los reyes, que eran entonces los Valois, equívocos y de sospechosa memoria. Pero los Valois, en medio de todo, son artistas, son estéticos, son elegantes, y la idea de apoderarse de la hermosura del arte literario pagano les place, pues han traído a todo el paganismo, y en lo plástico, por

cierto, con la mayor fortuna. Protegen, pues, a Ronsard, le halagan, le endiosan; y, al hacerlo, creen proteger a la poesía misma. En medio de esta triunfal carrera y de tal subida al Olimpo, hay un hombre que no solo no admira a Ronsard, sino que se ríe de él, con risa de gigante, por boca de Pantagruel: y este iconoclasta es maese Rabelais, el galo legítimo, el gran bufón irreverente, que si no lo fue en su vida, cosa que hoy se niega, lo fue en sus escritos, pues no había perdido el respeto a todo para ir a profesárselo a un poeta. A la muerte de Rabelais, Ronsard se venga, consagrándole un epitafio burlesco.

Une vigne prendra naissance

de l'estomac et de la panse

du bon Rabelais qui boivait

toujours, pendant qu'il vivait...

«Nacerá una vid en el estómago y la panza del bueno de Rabelais, que, mientras vivió, bebió...».

El merecimiento positivo de Ronsard, es el dominio de la forma: tornea perfectamente el soneto; crea la oda, desconocida antes; innova la estrofa de diez versos, tan predilecta de los románticos, y la de cuatro, de metro desigual; sabe a fondo, su oficio y su obligación de rimador. Tiene la ambición de dotar a Francia de una epopeya como las antiguas —y la empieza, y, por fortuna, no la acaba—. Entre toda su obra poética, odas, himnos, elegías, estancias épicas solo veo una perlita, el madrigal elegiaco que empieza así:

Mignonne, allons voir si la rose...

Con un tema que ha inspirado a muchos poetas más, Ronsard supo hacer algo seductor, con una frescura y una gracia que no deben nada a la antigüedad pagana ni a su estudio.

Hasta Enrique IV, con quien advenía al trono la Casa de Borbón, no aparece Malherbe, a propósito del cual había de entonar Boileau un himno análogo, en su terreno, al de Simeón cuando toma en brazos al divino Infante. «¡Ya puedo morir!» —exclamaba el Pontífice—. «¡Por fin vino Malherbe!» —grita Boileau.

Francisco Malherbe, a quien Boileau dedica transportes tales, fue un oscuro hidalgo normando. Cuando empezó a salir de su penumbra y a ser conocido en la corte —ambas cosas eran una misma, y la corte decidía de la fama— ya no era ningún niño. ¿Es un lírico Malherbe? No le ensalza por tal concepto Boileau. Lo que Boileau ve en él, es el legislador del Parnaso, el que va a traer a la poesía a los senderos del orden y de la razón, según el genio nacional. Se trata de un reformador, de un gramático y de un técnico; de un hombre que —como le dijeron a Enrique IV— forjaba los versos mejor que nadie en Francia.

Y además es un hombre que reniega de los dogmas de la Pléyade, y cree que la verdadera lengua francesa hay que buscarla, no en la fuente Helicona, sino a orillas del Sena. Se cuentan muchas anécdotas literarias (Malherbe es el poeta más anecdotizado), que prueban con qué desdén burlón trataba a la posteridad de Ronsard y a los rezagados de su escuela; pero no era Malherbe ningún genio, ni siquiera una naturaleza formada para la poesía, aunque en algún concepto poseyese una sensibilidad original y suya. En la esterilidad poética de su tiempo, tiene suma importancia, por la perfección a que condujo al idioma, en impecables composiciones, dejándole apto para que le manejasen los más excelsos entre los venideros. Hay en Malherbe un temperamento afirmado hasta la última hora de una larga vida, un ingenio certero y mordaz, unido al buen sentido nacional, que en él se combina con el sentido práctico de su región normanda. Posee el don del movimiento lírico, y de una de sus mejores odas, compuesta en la vejez, ha podido decir un gran crítico: «Ya está encontrado el tono de Corneille». Conviene observar que si otros poetas antes que Malherbe —y por ejemplo Villon— han cantado la tristeza del rápido paso de la vida, Malherbe indica un tema nuevo, lírico, al deplorar tan solamente el rápido paso de la juventud:

Tout le plaisir des jours est en leurs matinées;

la nuit est dejá proche a qui passe midi...

Traduzco.

«Todo el gusto y sabor de los días, está en sus mañanas;

cuando pasa el medio día, cerca tenemos la noche...».

Al mismo tiempo, el orgullo de la prolongación de la juventud por los dones de la Musa, le inspiraba este lírico arranque:

Je suis vaincu du temps, je céde a ses outrages;

mon esprit seulement, exempt de sa rigueur,

a de quoi témoigner, en ses derniers ouvrages,

sa premiére vigueur.

Les puissantes faveurs dont Parnasse m’honore

non loin de mon berceau commencérent leur cours;

je les possedai jeune, et les posséde encore,

a la fin de mes jours...

Traduzco:

«Vencido por el tiempo, cedo a su ultraje, pero, exento de su rigor, mi espíritu, en sus obras postreras, atestigua el vigor primero. Los altos favores que me otorga el Parnaso, comenzaron no lejos de mi cuna; los poseí en la juventud, y todavía, al fin de mi jornada, los poseo».

Con ser muy expresivas, como revelación de un temperamento de poeta, estas estrofas, las supera en belleza la famosísima (la única todavía famosa de Malherbe), en que compara a la rosa a una niña muerta, hija de un amigo. La niña ha vivido lo que la rosa vive: el espacio de una mañana... Ya sabemos que la comparación está gastadísima y que la empleó con fortuna Ronsard, aunque sea anterior a las octavas del Tasso, sobre la vida de la rosa —de un hechizo tan penetrante—. Pero Malherbe la redujo a su esencia breve de hermosura. En Malherbe sucede así: donde menos se creería aparece la belleza, y aparece la independencia interior, nunca perdida por el vate cortesano, por el mordaz ingenio. «Los reyes —dice en su paráfrasis de un Salmo— son como nosotros, aunque nos pasemos la vida sufriendo su desprecio y doblando la rodilla. Nada pueden: son, como nosotros, hombres verdaderos, y como nosotros mueren. Y apenas entregan el espíritu, su pomposa majestad no es sino polvo; y, en esos grandes sepulcros donde sus almas altaneras aun se inflan de vanidad, los gusanos se los comen.» Tampoco era nuevo el pensamiento: es un lugar común de predicadores; pero Malherbe estimaba más la perfección en expresar una idea, que la novedad. Y, cuando en ese estilo tan selecto y al mismo tiempo tan amplio expresaba sentimientos fuertes y sin velo, como en el trágico soneto que le inspiró el asesinato de su hijo, y donde pide a Dios venganza, o como otro soneto en que reclama el exterminio de los hugonotes, este poeta iguala, en ardor y en energías, a Corneille.

Malherbe, con estas condiciones de maestría, tenía que formar escuela. Era además crítico y profesor con palmeta, y tuvo sus discípulos oficiales y su cenáculo, como lo tuvieron después poetas tan diferentes de Malherbe, bajo el romanticismo. Solo que el Cenáculo romántico era enseñanza de antojadiza fantasía y libertad, y el de Malherbe, lo contrario, una censura, una corrección de cada momento. A sus discípulos, Malherbe les llama «sus escolares».

Con Malherbe y sus alumnos —con el poeta que ha profesado en voz alta la inutilidad de ejercicio de la poesía, porque Malherbe no creía, como Ronsard, que el poeta es un «ministro de Dios», sino que reputaba tan inútil hacer versos

como jugar a los bolos, y se asombraba de haber pasado la vida en tan vano ejercicio— con este vate singular, amanece una nueva era literaria para Francia. A las traducciones de los libros de caballerías españoles reemplazan las novelas pastoriles, también imitaciones del español, como la Astrea, procedente de la Diana de nuestro Montemayor. La Astrea tiene mucho de lírico, y aun de autobiográfico, y contiene un completo estudio psicológico de las diferentes formas del amor, incluso místico y caballeresco, estudio con que el autor de esa novela pastoril precede a Bourget, Lamartine, Balzac y Stendhal.

Los comienzos del siglo XVII traen consigo un cambio en la literatura francesa. Es el cambio mismo que ha de sufrir dos siglos después, al concentrar su espíritu propio por la evolución realista; es lo que se ha llamado la «nacionalización» de la literatura. La imitación de España todavía hace ley; pero pronto sacudirá Francia este yugo (nunca del todo). Van a presentarse en escena los verdaderos representantes de su espontaneidad, por encima de las variedades individuales. Uno de los instrumentos de esta nacionalización, es el hervir de las tertulias donde se derrocha ingenio y agudeza a todo trapo por las «preciosas» damas elegantes que entonces eran marisabidillas, como hoy serían esportivas y anglófilas. La influencia de la mujer en la sociedad es la cosa más francesa que existe, como lo es la sociabilidad, que representan, con una nota de ridiculez, si se quiere, pero cumplidamente, las reuniones en esos hoteles señoriales, donde fraternizan literatos, sabios y grandes señores, bajo la dulce férula de señoras latiniparlas y hasta muy bonitas. Los «salones», que en una o en otra forma continuarán ejerciendo un dinamismo, político, religioso, social, literario, hasta muy adelantado el siglo XIX, nacen en el Hotel de Rambouillet y otras tertulias análogas.

Al amalgamar los diversos elementos de la sociedad, los salones los funden en su turquesa: los salones no son líricos nunca, y la originalidad, en ellos, tiene que quedarse a la puerta, mientras que la corrección, cierta corrección distinguida y aristocrática, se impone. No hay, pues, que extrañar que contra las «preciosas» se ejercite la sátira de poetas más bien insurrectos, como Régnier, que se profesaban «libertinos» y eran, como los bohemios de nuestra época, líricos a su modo. Y en esta hostilidad de los «libertinos» contra las «preciosas», va envuelta, bien prematuramente, lo que hoy llamaríamos una cuestión de feminismo. Los de la escuela de Régnier entendían que las mujeres no valen sino para espumar el puchero y expeler robustos infantes; y las «preciosas» estaban muy convencidas de su derecho al saber, a la cultura, y a la vez, al respeto, galantería y rendimiento del hombre. Todos reconocen la utilidad de las

«preciosas» para suavizar y civilizar las costumbres, para imprimir a Francia ese sello de elegante cortesía que vino a formar parte integrante de su espíritu. No son solamente las costumbres lo que se afina: es también el idioma.

Todo ello es más social que literario, estoy conforme, pero también en esto las «preciosas» fueron fieles al sentido nacional. Es este social por excelencia, y el lirismo, la manifestación sin trabas de la individualidad, tendrá que luchar mucho para lograr pasajeras victorias a favor de circunstancias eventuales. En Francia, hasta la religión tiende a ser amable, comunicativa, de buen tono. Comparad a ese atrayente San Francisco de Sales, en su Filotea, con nuestros místicos, tan interiores, tan reducidos en los alcázares del alma; ved cómo quiere conciliar la sociabilidad con la práctica de las virtudes cristianas; cómo se da cuenta de lo que la mujer debe a la sociedad, y de cómo la devoción, en Francia, no puede ser cosa huraña y rígida, a la manera de Calvino. Aunque nacido en Suiza, San Francisco de Sales es el santo más francés del mundo.

No quiero dejar de decir algo de Moliére, por haber sido el que dio el golpe de gracia a las «preciosas». Moliére, sin embargo, solo se parece a aquella agrupación de bohemios libertinos que capitaneaban Régnier, en la crudeza del lenguaje, que raya en grosería. Para explicarse la mala voluntad del misógino Móliére, puede servir, el conocimiento de su vida íntima, de sus desgracias conyugales, de todo lo que se ha escrito y conjeturado acerca de este aspecto de su vida, y que en parte no me atrevería a repetir. Lo cierto es que la comedia de Moliére, Las preciosas ridículas, fue una sátira definitiva, llena de sales, que tuvo extraordinario éxito, y suscitó impugnaciones y discusiones que omito, como omito por fuerza tantas cosas. Años después, remachó el clavo Moliére con Las marisabidillas (Les femmes savantes). Ya no satirizaba, en la mujer, un amaneramiento literario, sino en general el deseo de estudiar, la vida intelectual toda. Bajo los Valois, Francia había sido más tolerante, en este particular, que en los siglos de oro, y la época aparatosa de Luis XIV.

Este siglo XVII, glosiosísimo para Francia, y en el cual produce escritores tan insignes y varios, Lafontaine, Pascal, Moliére, Corneille, Bossuet, La Bruyére, Fénelon, sus verdaderos clásicos consagrados, y reconocidos, y en que despliega las cualidades eminentes de su esencia propia (a pesar de no haberse extinguido la influencia española, ni aun la italiana, con sus crímenes y sus venenos, como

dijo sin ambages Boileau), es un siglo que retrasa más de otros cien años la germinación de los temas líricos y románticos, con las excepciones que luego veremos. La literatura también es social, como sabemos; social y nacional, ordenada y disciplinada por la fuerza reguladora del espíritu francés, distinto del de otros pueblos; y produce, en ese fecundo período, los hombres en quienes mejor se refleja su imagen, los que poseen y ejercitan las cualidades propias, o al menos características, del país donde escriben y que les ha dado cuna.

Recordando una vez más que este libro trata del lirismo, y de sus manifestaciones románticas, no hay que extrañar si paso tan velozmente por todo lo que no reviste este aspecto, y si no me detengo ni un instante en la tentadora materia, reservada para mejor ocasión, de las grandes figuras del áureo siglo. He de limitarme a considerar aquellas que, sin romper la armonía y la bella y sólida unidad de la época literaria, anuncian ya los tiempos líricos y románticos, bien tempranamente.

Según vamos aproximándonos a lo moderno, empieza a ser conveniente indicar las fuentes y libros que puede consultar quien desee estudiar a fondo lo que aquí sucintamente se expone. Es como una postdata a estos capítulos, que me creo obligada a no omitir. Diré, pues, que de Clemente Marot, existen dos ediciones, una de París, de 1867, que contiene las Obras escogidas, y otra, de París también, sin fecha, de la cual se han publicado solamente dos volúmenes. La primera edición contiene una introducción muy útil para consultarla. En general, hago esta indicación una vez por todas, son de consulta las Historias generales de la literatura francesa y los correspondientes artículos de los Diccionarios enciclopédicos. Siempre hay que recelar algo de estas fuentes, pero sin desaprovecharlas.

Para Margarita de Valois (recuérdese que de Marot y de su protectora hablé en el capítulo anterior), consúltense Las damas ilustres, de Brantôme, el Diccionario histórico, de Bayle, la Noticia que figura a la cabeza de sus Cartas, París, 1841, la que encabeza la edición del Heptameron, París, 1853, y Margarita de Valois, por la condesa de Haussonville, París, 1870.

Para Rabelais, consúltese a Brunet, Investigaciones sobre las ediciones originales de Rabelais, París, 1852; Eugenio Noel, Rabelais y sus escritos, París, 1870: Emilio Gebhart, en su interesantísima obra Rabelais y el Renacimiento (traduzco los títulos); Pablo Stapfer, Rabelais, su personalidad, su genio y sus obras, París, 1889; René Millet, Rabelais, París, 1892. No es posible recomendar

bastante, a los que gusten de literatura francesa, la lectura directa de Rabelais. Su léxico es tan curioso y fértil como el de Quevedo, y tiene igual dominio sobre la lengua, que amasa y maneja a capricho. Hay un sinnúmero de ediciones de Rabelais, entre las cuales señalo por serme más conocidas, las de Amsterdam, de 1741, y la de Lemerre, 1868-1881.

Acerca de Du Bellay, el legislador de la Pléyade, puede leerse el discurso pronunciado con motivo de la inauguración de su estatua, por Fernando Brunetière, en Ancenis, 1894; y, sobre Ronsard, Petrarca y Ronsard, por Piere, Marsella, 1895; los dos artículos de Sainte Beuve acerca de él, en el tomo XII de las Pláticas del lunes, y Pedro de Nolhac, El último amor de Ronsard, París, 1882.

Sobre Francisco de Malherbe, yo aconsejaría la edición de sus obras de 1842, de Charpentier, que lleva los Comentarios de Andrés Chénier; habiendo otra edición moderna también, de Hachette, 1862; y, como complemento de lectura, la Vida de Malherbe, por Racan, que suele encabezar las ediciones; los varios artículos de Sainte Beuve, en las Pláticas del lunes y en Los nuevos lunes; el libro de Brutot, La doctrina de Malherbe y la obra del duque de Broglie, titulada Malherbe, París, 1897.

Y sobre las «Preciosas» y el preciosismo, léase la obra de Roederer, Memoria para historiar la sociedad culta, París, 1835; y Víctor Cousin, La sociedad francesa en el siglo XVIII, París, 1858.

VII. El lirismo en la tragedia. Orígenes de este género dramático en Francia. El «romanticismo épico» de Corneille y el «romantismo lírico» de Racine. El lirismo de algunos clásicos. Racine; su genio; su obra; examen de «Fedra»; los dos méritos principales de Racine; su genio indiscutible. Esbozo de bibliografía

No es necesario esperar a que el romanticismo despunte en el horizonte para encontrar un tipo perfecto de lírico sentimental: y este tipo se nos presenta dentro de un género muy nacional en Francia; justamente el género contra el cual se alzaron los románticos, siglo y medio después, en ruidosa manifestación, dando por supuesto que atacaban al clasicismo. En la tragedia, con sus reglas aristotélicas, su pomposo aire de corte y su convencional y majestuoso entonamiento, es donde Racine ahonda en los tipos líricos, con muy superior conocimiento del alma humana del que demostraron los románticos después.

El período de la tragedia clásica en Francia, empieza en el siglo XVI, llega hasta el XVIII y aún se prolonga hasta principios del XIX. Y la tragedia vino de Italia, mediante traducciones, como más tarde el teatro romántico había de iniciarse con la traducción de Shakespeare. Ya en la tragedia contemporánea del Renacimiento se prescribía la regla de las unidades y entraba triunfante el elemento histórico. Desde fines del XVI puede asegurarse que en Francia arraiga la tragedia. Pero no es la historia nacional la que da asunto a sus producciones, sino la de la antigüedad y de los países exóticos, y, en particular, Racine siguió la tradición fielmente. Los trágicos del siglo XVI, Jodelle, Grévin, los dos de la Taille, Montchrétien, tratan asuntos como Cleopatra, Dido, Medea, Agamenón, Darío y Alejandro, Aquiles, Lucrecia. Apenas se desliza un asunto cristiano, y el autor que hizo correr lágrimas con un episodio de las Cruzadas, fue, tardíamente, ¿quién creeríamos? Voltaire.

Algún trágico del período del Renacimiento ha dejado nombre; verbigracia, Garnier, que se inspira sobre todo en la tragedia griega. En él aparece por primera vez en la escena francesa el personaje de Hipólito.

Una de las cosas en que se apoyaron los románticos para condenar la tragedia, fue la famosa ley de las unidades. Recordemos que vino de Italia a Francia; es

decir, que fue resucitada en Italia por Escalígero, en su Poética, y desarrollada por Trisino, recogiendo la doctrina de Aristóteles, que distingue a la tragedia de la epopeya, porque la primera ha de terminarse en una jornada sola, es decir, en un día natural, y la epopeya no tiene tiempo limitado.

No ignoramos que nuestro Cervantes está en esto conforme con los autores italianos y franceses, y ahoga calurosamente por la unidad, no solo de tiempo, sino de lugar, en términos que luego ha de repetir Boileau. No fue, pues, en Francia donde nació y se propagó la teoría de las unidades, o al menos donde resurgió. Y esto lo proclaman ilustres críticos franceses, como si vindicasen a su patria de un error o de una imputación injusta.

El propio Boileau protesta contra la influencia de los italianos en Francia, y al hacerlo recaba el derecho de legislar en cuestiones estéticas, de introducir la disciplina y el orden, no solo en el teatro, sino en todos los géneros literarios. Y aún va más allá, y su doctrina es tal, que no podemos hacer más que declararla perfectamente ortodoxa. Nada es bello sino lo verdadero; solo lo verdadero es amable; la naturaleza debe ser nuestro único estudio; el objeto más repugnante, un monstruo, puede ser grato si el arte lo imita. Al lado de esta doctrina tan amplia, Boileau expone otra restrictiva: la naturaleza no es fin del arte, sino cuando responde al buen sentido y a la razón, que son de todo tiempo, de todo lugar, de todo pueblo y de toda estirpe humana. Y ésta es asimismo la opinión de Racine. El buen sentido y la razón, en todos los siglos son iguales. Es decir, que hay un común humano, de sentimientos y de pasiones, que lo mismo en el París de Luis XIV, que en la Atenas de Pericles, puede servir de base trágica y hasta cómica. De esta teoría nace la dramaturgia de Racine.

Afortunadamente para él, su inspiración fue más allá de su sistema. No es únicamente el buen sentido y la razón lo que campea en Racine. En la tragedia francesa tenemos que considerar dos tendencias importantes a nuestro objeto: el romanticismo épico de Corneille, y el romanticismo lírico de Racine.

Cuando leo que no se sabe de dónde tomaría Corneille los elementos de su teatro, pues antes de él no salió a la escena francesa obra digna de atención, sino oscuras tentativas y traducciones, lo cual tampoco es enteramente exacto, pienso que se sabe perfectamente, y que Alejandro Hardy, al inspirarse en Lope de Vega, abrió el camino al autor del Cid, que es en todo un hispanizante. Y cuando le alaban porque en sus tragicomedias fue el precursor del drama, y hasta del drama burgués y de costumbres, se me ocurre que nuestro teatro encierra todos

esos géneros, y va de lo trágico a lo cómico, en la vasta escala de sus creaciones.

Y no es solo nuestro teatro, tal cual era cuando Corneille vivía. Son las fuentes de ese teatro y de tantas formas de nuestra literatura, lo que Corneille aprovecha al escribir el Cid, cuyos orígenes están en el romanticismo heroico del Romancero. Acaso no lo conociese en sus textos, pero estaba empapado de su jugo, al través de Guillén de Castro, aunque en el Cid francés estén falseados los caracteres del Campeador y de Jimena; aunque se convierta en casuística de deber, honor y amor frío aquella sencillez épica de ambos personajes en sus gestas castellanas. Es algo, no obstante, muy español lo que palpita en el Cid, como es español, calderoniano, de auto sacramental transformado, Puliuto. Más desembozada y literalmente aún imitó Corneille a los dramáticos y cómicos españoles, en otras obras.

De suerte que, en pleno Siglo de Oro, encontramos un vibrante romanticismo épico dominando en un género que parece tan genuinamente francés como la tragedia clásica. Sin salir de este período clásico, se han advertido otras señales de la inmanencia del elemento romántico y lírico. Una tendencia invisible afirma la personalidad, allí donde menos se creería. El filósofo Descartes deduce su existencia del fenómeno interior del pensamiento, y un moralista y místico, Pascal, hace una afirmación muy parecida. La autoridad y la disciplina literaria y social no son tan respetadas en el Siglo de Oro como a primera vista se creyera; díganlo aquellos libertinos que capitaneaba Régnier, dígalo el mismo teatro de Moliére y la poesía de Lafontaine, que propenden a una insubordinación latente o manifiesta. Pascal es realmente un alma lírica, torturada y enferma, si no del mal siglo, de algo análogo, infinitamente doloroso. Los que comparan el sufrimiento de Pascal con el de René, no carecen de pruebas en que apoyarse.

Hasta en el grande y venerable Bossuet se descubre la expresión del lirismo, y no falta quien vea en él a un antecesor de Víctor Hugo, en la Tristeza del Olimpo, y de Lamartine, en el Lago.

Claro es que existe una diferencia profunda en las consecuencias que cada cual saca de la consideración del humano destino, triste y miserable. Bossuet señala la fe, como solución al enigma.

Pero donde se ha visto más claramente al precursor del lirismo romántico, es, como hemos reconocido, en Racine.

Racine se crió a la sombra de Port Royal; es decir, que recibió una primera educación jansenista. Los jansenistas eran austeros en su moral, y bajo su dirección pudo Racine aprender a considerar despacio los problemas del alma humana, y cultivar un sentimiento ascético y elevado, y preocuparse del más allá, y del pecado, como hacían ellos. Cuando los jansenistas y la casa de Port Royal sufrieron persecución, Racine, que se aproximaba a los veinte años y leía a escondidas novelas griegas —por lo cual sus severos maestros le reprendían y le acusaban de mantenerse de veneno—, se apartó de ellos, entró en el mundo y, como diríamos hoy, se dedicó al teatro, cosa que tampoco fue del gusto de aquellos santos varones, que no eran tartufos, pero en arte eran beocios, caso frecuente en solitarios, ascetas y místicos fríos. No tengo tiempo de fundar la distinción entre los que llamo místicos fríos y los místicos tan profundamente artísticos como nuestra Santa Teresa; ni hace falta, para lo que voy a decir de Racine.

Entre dos períodos de fervor religioso, el de la primera juventud y el del fin de la vida, después de lo que se llamó su conversión, y al dejar de escribir tragedias y comedias, Racine, en la existencia azarosa del teatro, conoció los secretos del corazón humano, la trama de las pasiones, y no lo conoció solamente por verlo, sino porque lo experimentó personalmente; porque amó y sufrió, y fue traicionado por mujeres, y pudo encontrar en sí mismo los sentimientos que tan cumplidamente expresan sus héroes y heroínas.

Bien se puede afirmar que en la tragedia de Racine hay el subjetivismo que falta en los dramas románticos de Víctor Hugo, los cuales son, por decirlo así, externos a su autor. Y también conviene notar cómo en las tragedias de Racine, cuyos asuntos en su mayor parte están tomados de la antigüedad, bajo el disfraz griego y romano laten los sentires de su generación, y en especial de la corte de Luis XIV, y algunos, transparentemente (como, por ejemplo, Berenice), son el análisis elegiaco de las penas amorosas del gran rey, y están como empapados de las lágrimas que derramó, al tener que renunciar, por razón de Estado, al amor juvenil que le llenaba el pecho. No hay nada más contemporáneo que el teatro de Racine, en este sentido. Hasta, en la última época, su tragedia bíblica Ester alude claramente a la caída de la Montespan y el entronizamiento de la Maintenon.

Y estos elementos de modernismo son, a la vez, y por razón bien comprensible, elementos de verdad. Todo en Racine tiende a la verdad, y así como se ha visto en él a un romántico, otros vieron hasta un naturalista, de la escuela del «documento humano». La verdad en él puede estar escondida bajo pelucas

rizadas y faralaes, bajo la retórica y la fraseología de su tiempo, pero las formas encubiertas se adivinan, y se trasluce su hermosura. Yo no diría de Racine que es un romántico, según esta palabra se ha entendido allá hacia 1830; desde luego, no es un insurrecto; respeta los cánones de Boileau, y acata los preceptos a que ha de obedecer la tragedia; conocedor, además, de su época, lo bastante cortesano para no cometer una salida de tono ni hacer hablar a sus personajes sino como hablaba la gente de calidad, adoba la superficie de sus creaciones de manera que no las rechace su siglo, puedan ser admitidas por el elegante público y no hagan fruncir el ceño ni al rey ni a las duquesas. Pero ¿qué importa? Bajo el dorado cartón de la caja que lo encierra, está, latiendo, sangrante, el corazón humano. Y está estudiado en sus palpitaciones íntimas, en sus vuelcos violentos, en el oleaje tempestuoso de su ritmo pasional. Ningún autor dramático de la Edad Moderna ha ganado en esto a Racine.

Desde luego hay entre Racine y Corneille una diferencia profundísima, y es el concepto del amor. Para Corneille, el amor es una debilidad que no puede dar cuerpo a la tragedia heroica, y las almas grandes no la consienten sino cuando es compatible con otras nobles impresiones. Y Racine, al contrario, hace del amor el resorte de la mayor parte de sus tragedias, y tiene el acierto de no encerrarse en una misma expresión amorosa, en una misma forma de sentimiento, sino que, en cada caso, un hábil estudio revela las diferencias y los matices de esta gran realidad, enlazada y dependiente del instinto eterno y profundo.

Y, por lo mismo, los personajes de Racine, si se les despoja de su ropaje convencional, de turcos, griegos o romanos, pueden ser de ahora, de siempre, lo mismo que sucede a no pocos de Shakespeare. Sin embargo, es fuerza añadir que, (sin incurrir en mayores inexactitudes y anacronismos de los cometidos a su hora por los románticos), el fino gusto de Racine le infundió el sentido del color local y del ambiente de sus obras. Porque Bayaceto diga Madame a Roxana y Andrómaca Seigneur a Pirro, no deja de estar sugerida a cada momento la diferencia entre aquellas épocas y las actuales. En medio de su modernismo, Racine, sabe situar a sus personajes y adaptar sus sentimientos. El asunto de Bayaceto —tomado de un hecho histórico reciente— solo puede desarrollarse en Turquía, y no en Grecia o Roma.

Hay tres o cuatro tragedias de Racine en que juega la pasión que fatalmente nace del amor mismo, los celos; y nótese cuán distintos son los celos de Roxana, los de Fedra, los de Hermione y los de Nerón. Llevan el sello peculiar de un momento de la fábula o de la Historia.

En mi concepto, la obra maestra de Racine es Fedra y la sigue Bayaceto. En tercer lugar, yo colocaría a Ifigenia, con singular figura verdaderamente romántica, de aquella princesa Erifila, en la cual Lemaître ve a una precursora de los Antony y los Didier.

Se habla mucho de la ternura de Racine; pero Fedra no es muy tierna, y Roxana tampoco, ni miaja. El Eurípides francés, con acierto, no imitó en Fedra a su modelo, si modelo se le puede llamar; y si no lo fue principalmente Séneca. Al contrario: mientras el trágico griego concentró el interés en la figura de Hipólito, Racine lo cifró en la de Fedra. Las figuras de mujer tratadas por Racine son líricas, apasionadas, y, en este respecto, pertenecen de lleno al individualismo: Shakespeare hubiese pintado de un modo más crudo y material, pero no más intenso, a Roxana y en cuanto a Fedra, no veo en Shakespeare, a pesar de Lady Macbeth, un tipo de mujer que así extreme la pasión, hasta el crimen. En efecto es Fedra una criminal, incestuosa y por todos estilos culpable; pero lo es a pesar suyo, por la fuerza de la fatalidad; de esa fatalidad que pesa sobre los héroes de tantas tragedias griegas, y los entrega a las furias, bajo la implacable mano del destino. Fedra lleva su pasión reprobada en la masa de la sangre, como ahora diríamos, y la ley de herencia (entonces tampoco se decía así), se cumple en ella de todo punto. Hija de Pasifae, víctima de la cólera de Venus, la Diosa terrible, no sonriente ni juguetona, sino agarrada a su presa, como un vampiro, ha suprimido la voluntad —¡la voluntad, que es el numen de Corneille!— y se ha complacido en derramar por las venas abrasadas de la infeliz el filtro contra el cual no hay defensa. Y Fedra, que no tiene un alma vil, al contrario, se avergüenza de existir, de ver la luz del Sol; y es imposible expresar mejor de lo que ella lo hace las fases de esta enfermedad, los síntomas de su calentura. En esto radica el interés de la tragedia, y la explicación de que Fedra nos interese infinitamente más que el virtuoso Hipólito. La antigüedad dejó expresado todo el elemento trágico del amor fatal; el romanticismo y el neorromanticismo, a su hora, supieron apoderarse de él; a un tiempo casi Byron y Chateaubriand se acusaron de sombrías pasiones; pero se han quedado bien lejos de la emoción, del misterio cruel encerrado en el alma de Fedra, a la cual hoy llamaríamos la más «inquietante» de las mujeres.

Para desarrollar semejante tema en el siglo de Luis XIV, ante Luis XIV, por un poeta cortesano, se necesitaba todo el delicado instinto de Racine. Y nunca lo ejercitó con mayor acierto; y asombra, en la tragedia, cómo el ardor y la violencia de la pasión, hablando su propio lenguaje, sin falsificar nada, se mantienen en el tono de la dignidad, sin una crudeza, sin un vulgarismo. No

debió de bastar, sin embargo, porque Fedra, en virtud de una de esas conjuras hábilmente combinadas, se fue al foso, entre silbidos, mientras se aplaudía a rabiar otra Fedra, obra de Pradon. El desengaño sufrido por Racine le hizo renunciar a escribir para el teatro, propósito en que persistió hasta que, por voluntad del rey y de la marquesa de Maintenon, produjo Ester y Atalia. Se cuenta que Racine murió de disgusto cuando perdió el favor del rey, pero no parece verosímil, aunque tal suceso le fuese bien doloroso. Racine tuvo infinitos enemigos, y contra él estuvieron aristócratas y literatos. Es jugar con fuego aguzar el ingenio y la sátira en una corte, y no es menos peligroso tomar por asunto de teatro, aun velándolas con nombres antiguos, ennobleciéndolas con depurado sentimiento, las flaquezas del rey.

La conjura, la injuria rimada, la calumnia, se ejercitaron contra Racine. Lo que suele calumniarse más en los escritores, es el carácter, aunque este dato, realmente, no influya en el mérito de la obra. La calumnia del carácter, forma de la envidia, es la que concita más odios. Y, en literatura como en lo demás, no hay enemigo pequeño. Racine los tuvo pequeños y grandes: una variada colección. Los enemigos son peores que en todo, en el teatro, porque en el teatro se juzga por impresiones del momento, y es más fácil extraviar la opinión. Las tragedias y las comedias de Racine, que ocupan tal lugar en la jerarquía del arte, nunca obtuvieron éxitos francos: siempre estuvo detrás, para echarlas a pique, la conspiración o sorda o declarada.

Sería difícil que entonces se le reconociesen a Racine varios méritos que hoy, con la fácil penetración del juicio a posteriori, le atribuimos. Y, en mi concepto, los más grandes son dos: uno, haber redimido a la escena francesa de la imitación española y haber bebido en las fuentes puras del teatro griego; otro, haberse empapado enteramente en los recónditos manantiales del sentimiento humano.

Cuando venga el drama romántico a proscribir la tragedia —indistintamente, sin tomar en cuenta su diversidad: la de Racine y la de Corneille, la de Voltaire y la de Quinault—, traerá a la escena personajes inverosímiles y pasiones de relumbrón, y la esencia del sentimiento, archivada en la obra, tan lírica y tan real al mismo tiempo, de Racine.

Lemaître hace observar que a las mujeres de Racine se las ama, se las compadece, y que el autor las estudió tan bien porque igualmente las amaba, y estaba en su elemento al sumergirse en los remolinos pasionales, pues, como dijo

madame de Sévigné, gustaba de las lágrimas, y como dijo su hijo, Luis Racine, era todo corazón. Cito un párrafo de Lemaître: «Al ponerse en escena el amor-pasión, Racine inaugura una literatura entera. Lejos estamos del amor galante, del amor caballeresco y platónico. Antes de Racine, por ninguna parte aparece el amor-furor, el amor-pasión, el amor-enfermedad, que impulsa fatalmente a sus víctimas al homicidio y al suicidio». Y luego añade: «Podemos cansarnos de todo, hasta de lo pintoresco, que con el tiempo cambia; pero el fondo del teatro de Racine es eterno, o, por mejor decir, contemporáneo del genio de nuestra raza, en todo su desarrollo. En estas tragedias se queja un alma que es a la vez la nuestra y la de nuestros antepasados, lejanos o próximos». Poco antes, el mismo avisado crítico a quien estoy citando, al comparar a Racine con Corneille, decía que este último era un hombre del Norte, un bárbaro, y Racine lo más francés, francés de Francia.

Algo absoluta y combatible es la afirmación de que Racine inaugurase la literatura de los especiales sentimientos, cuyo prototipo es Fedra. Pero en el teatro francés no cabe duda que la inauguró. En España teníamos algunos ejemplares de ella, y baste citar El castigo sin venganza, de Lope, aunque la Fedra española no está tan ahincada ni tan vigorosamente estudiada como la de Racine.

Podemos preguntar si Racine se atuvo a aquella preferencia concedida a la razón y al buen sentido, en que seguía, las huellas del legislador Boileau. Es cierto que Racine la sujetó a la Naturaleza y a la verdad, tan desdeñadas por Corneille, que había escrito que el asunto de una tragedia hermosa no debe ser verosímil. Aun cuando los personajes de Racine sean singulares por su alta posición social —reyes, reinas, princesas, emperadores, conquistadores, héroes—, se mueven y alientan en lo humano, por lo general y habitual de sus sentires; y a este elemento de realidad corresponde la sencillez de la fábula, sin complejidades ni rebuscamientos, y hasta sin aventuras romancescas. Fontenelle, queriendo censurar a Racine, dijo que sus caracteres no son verdaderos sino porque son comunes; y observa Brunetière, con razón, que tal censura es un completo elogio.

El teatro de Molière, que se funda en la representación de tipos que encarnan una manía, un vicio, una ridiculez social —el avaro, el misántropo, el vanidoso, el hipócrita—, se diferencia tan profundamente del de Racine, no solo en que es menos noble, y hasta diré, la mayor parte de las veces poco noble, sino en que estas encarnaciones de manías y vicios hacen de los personajes más bien

alegorías y símbolos, y someten la contradictoria y movible naturaleza humana a la estrechez de un molde, del cual no puede salir. En Racine hay una pintura exacta y honda de psicología; pero sus caracteres son tan reales porque hay en ellos lo que pudiéramos llamar la inconsecuencia de nuestra alma y esa oscuridad, ese misterio que no explica la razón ni depende del buen sentido ni de la verosimilitud, que va más allá de todo cuanto Boileau dejó estatuido y Racine dio, en teoría, por aceptado.

Tal fue el motivo de que pareciesen demasiado verdaderas las pinturas de Racine y escandalizasen; de que se le acusase de haber hecho amable a Fedra, como de un delito. El descanso a los círculos infernales del alma, que realizó este gran trágico, y en el cual le había precedido el poeta florentino, haciendo que a fuerza de piedad y emoción ante otra culpable lírica, Francesca, caiga el poeta como cuerpo muerto, se le imputó como inmoralidad y abuso. Nada más distinto, al parecer, que el rudo gibelino Dante y el atildado cortesano Racine; pero sus heroínas líricas proceden de la misma oscura selva, y la hermosura, en vano negada, inútilmente combatida en nombre de la moral y también de la razón, de los furores de Roxana y Fedra, y de las melancolías de Berenice, del gradual extravío de Nerón, coloca a Racine a la cabeza de los poetas dramáticos de su patria.

Y tal es el influjo del ambiente, tal la fuerza de la sociedad, que en tiempo de Racine era el poder más respetado, que el autor de Fedra murió convencido de que debía hacer hasta penitencia por sus magníficas creaciones, declarando que lo único que le importaba de sus tragedias era la cuenta que de ellas tendría que dar un día. A poco más hubiera exclamado lo que me dijo un día el gran dramaturgo Tamayo: «¡El arte, el arte, es el demonio!».

Para documentarse acerca de Racine recomendaré los Prefacios de sus tragedias, donde ha quedado escrita la historia de las batallas que riñó; el libro de su hijo Luis Racine, Memorias sobre la vida de mi padre, 1747; el Paralelo entre Corneille y Racine, por Fontenelle, 1693; Racine y Shakespeare, de Stendhal, 1823; los Retratos literarios y Los nuevos lunes, de Sainte-Beuve; los Ensayos de Crítica y de Historia, de Taine; Las Épocas del teatro francés, por Fernando Brunetière; Los enemigos de Racine, París, 1859.

Y para leerle directamente, la edición en siete volúmenes, editor Agassa, París, 1807; ésta es la que yo manejé tanto, pues Racine fue para mí autor favorito antes de que me formase de él una idea reflexiva, y la cómoda edición de

Hachette, en la Colección de los grandes escritores franceses, París, 1873, 1875.

VIII. El siglo XVIII; sus diferencias con el siglo anterior. Voltaire, precursor del romanticismo. El abate Prévost; «Manon Lescaut». Las «cartas» de la monja portuguesa. Juan Jacobo Rousseau; su biografía; sus obras; su influencia, sobre todo entre las mujeres. Rousseau el escritor y Rousseau el utopista. El influjo avasallador de Juan Jacobo dura todavía. Esbozo bibliográfico

A pesar de Chénier, un crítico ha dicho «No veo ni la sombra de un poeta en todo el siglo XVIII». Es, sin embargo, el siglo en que la concepción poética y la lírica de la vida empiezan a prevalecer, al menos en las letras.

Y antes de llegar al que trajo realmente esta concepción poética, como trajo tantas otras, o sea a Juan Jacobo Rousseau, diré brevemente algo acerca de la época en que se presenta este hombre entre todos influyente, porque el salto desde la época clásica hasta él no es posible que se dé sin llenarlo con alguna referencia a los cambios de los tiempos. Estos cambios, del siglo XVII al XVIII, son de los más totales que se han verificado nunca. Son dos siglos —al menos en Francia— armados, según la frase del poeta, uno contra otro, y el segundo tiene por característica haber destruido la obra del primero. Destrucción gradual, lucha parcial, pero en todos los frentes, como hoy diríamos.

Si resumimos la obra del siglo XVIII, y claro es que la hemos de resumir, pues refiriéndola extensamente, ¿hasta dónde nos llevaría?, diremos que fue un siglo que atacó todos los fundamentos del anterior, todas las formas de la institución histórica, hasta echarlas por tierra. La Revolución no la hicieron los portapicas, los descamisados, los fogosos marselleses: ni nunca las turbas han podido tanto. Fue obra de escritores, filósofos, periodistas, utopistas, tratadistas, dramaturgos, y hasta rimadores galantes, como Voltaire. Y como quiera que los nuevos fermentos iban contra la Francia constituida, consolidada por la Monarquía, la religión, el pulimento social y el gusto clásico, fue en el siglo XVIII cuando se imitó más la literatura extranjera; o para expresarme exactamente, cuando las ideas extranjeras se abrieron camino, con resultados muy distintos de los que en el siglo XVII pudieron tener el italianismo y el españolismo de algunos autores.

La nación que más en contacto estuvo con Francia en el siglo XVIII, fue Inglaterra. Pero más característico que el influjo que los otros países puedan

ejercer sobre Francia, es el que Francia misma adquiere sobre todos los civilizados o que aspiran a serlo. Inglaterra, España, Portugal, Suecia, Rusia, Italia, se embeben día tras día de ideas francesas; parte de las del siglo XVII, en las letras; parte de las del XVIII, en el pensamiento.

El siglo XVIII, en sus comienzos, presenta todos los caracteres de una decadencia, por lo mismo quizá que el XVII los había ofrecido de tan gloriosa plenitud. Si aplicamos un examen detenido, podremos reconocer en el siglo XVII, embrionarias, las direcciones que resaltan en el XVIII, incluso el escepticismo volteriano. No por eso es menos señalado el contraste entre las dos épocas, aunque tampoco en este particular deje de haber eslabonamiento en la cadena y precedentes para todo.

Así los tuvo la Enciclopedia en el Renacimiento, y las mayores irreverencias y salacidades, de sentido demoledor, pudieron aparecer como enseñanza de maese Rabelais. Lo que nos importa, en la prodigiosa ebullición del siglo XVIII (en que la belleza literaria puede recontar más pérdidas que provechos), es lo que prepara la Literatura francesa contemporánea; y sin pretender abarcarlo, señalaré dos o tres aspectos importantes.

No ha solido figurar Voltaire entre los precursores del romanticismo; pero yo creo que algún derecho tendría, al menos por dos de sus tragedias, Alzira y Zaira. Sin duda que Voltaire no fue en balde a Inglaterra, ni en vano había conocido el teatro de Shakespeare, ni en vano ensayado una desdichada imitación del episodio de Hamleto, en que el príncipe dinamarqués ve la sombra de su padre. Si todo ello no le sirvió para hacer un drama sespiriano, al menos ensanchó los moldes de su dramaturgia, y le dictó una obra inspirada en el fondo romántico y caballeresco de la historia nacional: las Cruzadas, San Luis, Guido de Lusignan. Sería demasiado pedir querer que se elevase el personaje de Orosman a la altura de Otelo, ni aun de la Roxana, de Racine; pero es indudable que el primer tipo de caballero cristiano, de paladín de la Edad Media, que piensa y siente en romántico, lo encontramos en el Lusignan, de Zaira.

Tampoco sería difícil ver en Alzira un anuncio de esa literatura de exotismo romántico que tiene por tipo a Atala, de Chateaubriand. Desde luego, Zaira y Alzira son un paso adelante, no en mérito artístico —en arte no es palabra vana la de progreso—, pero en lo serial de la literatura.

Tampoco me parece que debo omitir, puesto que de lirismo tratamos, la conocida

obra de Prévost, Manon Lescaut, novela más sincera, aunque haya ejercido menos acción que La Nueva Eloísa. Con Manon Lescaut, entra en escena la sensibilidad; y veréis qué cadena de «hombres sensibles», qué río de lágrimas se prepara, desde Prévost y Rousseau, Bernardino de Saint Pierre y Chateaubriand, hasta Lamartine, que en cuanto a sensible no le cede a nadie el paso. Desde Manon Lescaut, hay que ser sensible, quieras que no, o estar completamente, como hoy diríamos, fuera del movimiento. Tal oleada de sensibilidad preparaba, es cierto, sucesos históricos bien sangrientos y feroces; pero aun en medio de esos días velados por la negra nube del terror, hemos de encontrar hombres, y hasta terroristas y acaso mejor los terroristas —que se precian de extremadamente sensibles.

En la obra de Prévost, lo más lírico no es la figura de la heroína, sino la del caballero Des Grieux, que, sin la aureola de la antigüedad, sin descender del Sol ni de ningún personaje fabuloso, sufre, como Fedra, el castigo de una pasión insensata, que no puede vencer, que lleva en la sangre, y que le hace olvidar todo, hasta el honor. En la novela enteramente contemporánea ha ejercido el tipo del caballero Des Grieux no escasa influencia, y también pudiéramos reconocerla en el teatro. Pablo Bourget, por ejemplo, en varias de sus obras, y señaladamente en Cruel enigma, ha tratado el caso del amor sobreponiéndose a todo, a la dignidad y a la razón; y Octavio Mirbeau, en El calvario, trata el mismo tema de psicología.

Influencias sentimentales, más que literarias, estaban disueltas en el aire antes de que las cristalizase Rousseau, y aun mucho antes de que Prévost, recogiendo sus recuerdos autobiográficos y relatando la historia de su propio corazón, publicase Manon Lescaut. Salió ésta a luz en 1733; y más de medio siglo antes, las almas líricas habían comenzado a saborear las Cartas de la religiosa portuguesa, Mariana Alcoforado, candentes de pasión, escritas a un caballero francés que había ido con la expedición de Schomberg a Portugal. Las de la señorita Aissé, vieron la luz poco antes que Pablo y Virginia; hacía un cuarto de siglo que La Nueva Eloísa se había publicado cuando cundió la historia pasional de la joven esclava circasiana minada por amores a languidez. La superioridad de estas cartas auténticas sobre lo puramente novelesco, como La Nueva Eloísa, están en la naturalidad, en la sinceridad, en lo verdadero de su lirismo, donde no asoma huella de escuela ni de tendencia literaria. Este lirismo de la pasión había sido el ambiente propio del reinado de Luis XIV, y la romántica figura de la duquesa de la Valliére dominaba a las demás: la huella de tales recuerdos persistía en el siglo XVIII, y contrastando con lo que entonces se veía alrededor del trono, la

corrupción fría de Luis XV.

El siglo era, quien lo duda, corrompido y frívolo, pero en medio de tales tendencias, brotaba ya por todas partes la sensibilidad. Rousseau vino a darle fórmulas románticas y a dirigirla, encerrándola en sus moldes.

Juan Jacobo Rousseau nació en Ginebra, en 1712. No teniendo que hablar ahora de todas sus obras, y sí solamente de La Nueva Eloísa y Las Confesiones, abreviaré los datos biográficos, pero en Rousseau, menos que en nadie, pueden aislarse los escritos y la vida.

Esta ha sido referida mil veces, y juzgada con severidad, sin más disculpa que el desequilibrio y hasta la vesania, pues aun cuando no recuerdo si Lombroso le incluye entre los matoides, hay que reconocer que, cuando menos, Rousseau, es un candidato a la locura. Han existido pocos escritores tan estrechamente dependientes de las circunstancias. Sus miserias físicas y morales formaron parte de su retórica, como en Villon el cinismo formaba parte de la poesía, pero la retórica de Rousseau fue más peligrosa que el cinismo de Villon, porque, en los tiempos que advienen con Juan Jacobo, va difundiéndose la tendencia de justificar y hasta divinizar los instintos humanos, por el mero hecho de que existen. En el siglo XVII, la sociedad toma por modelo a los reyes y a los grandes, y por más que no hayan sido unos santos, había en su proceder, aun cuando cedían a flaquezas, cierto recato, un respeto a la moral pública, o por lo menos, la idea —cuya justicia no apologizo— de que el rey podía errar, sin que por eso todo el mundo tuviese el derecho de imitarle. El siglo XVIII, aun antes de sus postrimerías, proclama la igualdad en este terreno, y sanciona, no solo la pasión, sino todo desvarío.

Rousseau nace plebeyo, y este dato pesa siempre sobre su vida. Villon también era plebeyo; pero era humilde, y sabía que a toda hora se le podía ahorcar. Juan Jacobo, en su baja condición, es el primer ejemplo de soberbia demagógica. La resignación, esa virtud de los pobres, de la cual renegara otro desequilibrado genial, discípulo de Rousseau, Federico Nietzsche, le falta en absoluto. No cabe duda que Rousseau es un hombre envilecido, y se saben rasgos de su biografía bien repugnantes, entre otras cosas, porque tuvo el desenfado de referirlos él mismo; pero todo esto, que es verdad, no quita para que también sea innegable la importancia capitalísima de su figura. La Nueva Eloísa y Las Confesiones funden el lirismo moderno y el subjetivismo romántico.

En otra ocasión habría que hablar de las ideas de Rousseau, de sus escritos políticos, de sus concepciones pedagógicas; pero, si pensamos en que los escritos de Rousseau están más condicionados por los impulsos de la voluntad (en cuanto sentimiento individual) que por la razón (pese a las apariencias) no parecerá extraño que los libros suyos que más sobreviven sean la novela de amor; La Nueva Eloísa, y la autobiografía, Las Confesiones. El segundo, sobre todo, aun puede interesar hoy a los que no lo lean literariamente sino por curiosidad del alma.

Yo confesaré mi pecado, si pecado es: no me atrae excesivamente Rousseau, y doy toda La Nueva Eloísa por un solo cuento breve de Voltaire. Nada significa esto en contra del papel que desempeñó La Nueva Eloísa, de su influjo desmedido, ni aun del valor literario, intrínseco, de trozos como la Carta XIV y la XXXVIII de la novela, y los recuerdos de la infancia, en la autobiografía.

El haber nacido, como dijimos, plebeyo; el haber atravesado tan varias condiciones y estados, alguno ignominioso, como su residencia en casa de madama de Warens, si fue motivo de que el carácter enfermizo, amargo y frenético que tuvo siempre, fue útil al desarrollo de su genio, librándole de toda traba, de todo escrúpulo para expresar lo que quería en sus escritos.

Voltaire, por ejemplo, que era un hidalgüelo y un hombre bien relacionado, y que acabó por ser amigo de reyes y emperatrices, estaba más sujeto a las conveniencias. De los dos, a pesar de no querer Rousseau, según manifiesta, echar abajo cosa alguna, no es Voltaire el verdadero revolucionario.

Tal vez en esa libertad de expresión esté el secreto de la gran cualidad literaria de Rousseau (cierto que es una cualidad muy peligrosa y actualmente bien desacreditada): la persuasión de su elocuencia. Comparando la de Rousseau con la de Massillon y Bossuet, cree Brunetière que la diferencia capital está en que Bossuet y Massillon hablaban en nombre de una verdad superior a ellos, mientras Rousseau no solo no cree que haya nada que le sea superior, sino que se forma un mundo aparte, solo para él; y de este modo afirma el individualismo, y lo que llama el mismo maestro, que tanto ha estudiado esta cuestión, la reintegración del yo en el ejercicio literario.

En Rousseau (el precursor puede parecer extraño) reaparece Rabelais, con su afirmación de la licitud de todo instinto, y de la bondad intrínseca de la naturaleza. Y —dice el mismo crítico a que vengo refiriéndome— sobre el dogma de la bondad de la naturaleza, funda la apología Rousseau del instinto y de las pasiones. Si no es el primero —porque, en todo tiempo, en nombre de la naturaleza, la pasión ha reivindicado sus derechos contra los moralistas que se esforzaron en limitarlos o restringirlos— nadie, al menos, lo hizo con tal convicción, ni tuvo la idea de imputar todos los males que sufre la humanidad a la «organización social». Al hacerlo, la sensibilidad propia de Rousseau guiaba su mente: se quejaba de la sociedad, porque había sido humillado, porque había sufrido vergüenza y hambre. Pudiera, sin embargo, quejarse antes que de la sociedad de la naturaleza, de aquella naturaleza tan buena y sagrada: su organización física le había perjudicado más que su nacimiento.

Hay que hacer una observación referente a La Nueva Eloísa, considerada como piedra angular del lirismo romántico. Vio la luz en 1760, y hasta 1774 no se publicaron Las pasiones del joven Werther. Entre la publicación de la típica novela de Goethe y el momento en que pudiese ser conocida en Francia, aún tenía que transcurrir algún plazo. Werther ejerció, es indudable, gran influencia, y madama de Staël gradúa esta influencia por el número de suicidios que ocasionó; pero nunca pudo llegar Goethe, por este libro, a influir lo que su predecesor Rousseau. La influencia de Rousseau, desde que se reveló en sus libros más importantes, abarca de 1755 a 1765, época de la publicación del Contrato Social, del Emilio, de La Nueva Eloísa y de la primera parte de Las confesiones. Aquella sociedad, a la cual acusaba, se puso de su parte, y se vio convertido en un ídolo. De la extensión de la influencia de Rousseau, y de lo duradera que fue en gran parte, tuve yo en mi familia un testimonio curioso. Mi padre aprendió el oficio de encuadernador, porque era moda seguir la opinión de Rousseau, expresada en el Emilio, que todo el mundo, perteneciese a la esfera social que perteneciese, debe saber ejercer un oficio manual. Fueron sobre todo las mujeres las que se uncieron al carro de Rousseau. Sus doctrinas, las encontraremos en la Staël, en la Roland, en Jorge Sand, y, tardíamente, se reflejan en no pocas doctrinas de doña Concepción Arenal.

Quince años después de la publicación de La Nueva Eloísa, el famoso incidente pasional de Sofía y Mirabeau está colocado en la novela de Rousseau, y Sofía, en sus incendiarias cartas, intercala pasajes de la novela. De la historia sentimental de la señorita de Lespinasse, ha podido decirse que era La Nueva Eloísa en acción. Y La Nueva Eloísa, transformada en lirismo platónico,

palpitará después en los mejores versos de Lamartine.

Dejando a un lado las extravagancias del culto de Rousseau, que las mujeres exageraron, dándose el caso de que recibiesen lecciones de maternidad de un hombre que había enviado sus hijos a la Inclusa (el género humano será siempre así), hay que hacer en él una distinción. Hay que poner a un lado al escritor, al otro al precursor e iniciador de una nueva era. Como escritor, Rousseau es seguramente uno de los más grandes que ha tenido la lengua francesa, y la elocuencia, y la prosa poética, conquistas suyas, si rozan el precipicio de la declamación, no se precipitan en él, sino raras veces. El período es de énfasis, y no es Rousseau el más enfático, aun siéndolo bastante.

Como influencia intelectual y social, la ejerció muy funesta, y si la utopía peligrosa estuviese por inventar, Rousseau la hubiese inventado. Un historiador de la literatura francesa, Nisard, estudió a Rousseau desde este punto de vista, el de la utopía, y la descubre, no solo en los escritos pedagógicos, políticos y sociales, sino en la novela amorosa y en la autobiografía. Y nada más natural, si consideramos que el lirismo es la utopía sentimental. Esta utopía, muchos, antes de Rousseau, la cultivarían en lo íntimo de su ser: Rousseau la proclamó y la deificó.

Que el lirismo sentimental sea, esencialmente, una utopía, apenas parece necesario demostrarlo, y de común acuerdo la humanidad, al hablar de ensueños y de desengaños, de lo frágil y perecedero de aquello que parece más profundo, lo ha venido proclamando constantemente. En lo que tuvo de peor y de mejor. Juan Jacobo aparece guiado siempre por la utopía.

En todo utopista hay un agitador larvado, y en Rousseau sabemos hasta qué punto lo fue. Pero el agitador sentimental, al través del tiempo, se sobrepone al agitador social; o por mejor decir, a la distancia en que hoy le vemos, el agitador social y el sentimental se confunden. Los anarquistas literarios y los anarquistas políticos, siempre tendrán un poco de Rousseau, y ciertos bárbaros sublimes, como Tolstoi, llevan oculto, bajo su piel de oso polar, mucho del espíritu de Juan Jacobo.

Hoy Juan Jacobo es principalmente una influencia, pero influencia de tal energía aún, que no sé hacia dónde volveríamos sin encontrarlo. Toda mi preferencia hacia Voltaire no es suficiente para que no reconozca que mientras éste ha perdido por completo la fuerza de sugestión, y las corrientes nuevas van contra

él, Juan Jacobo no ha dejado de inquietar a las nuevas generaciones con sus doctrinas, en las cuales se mezclan tantos elementos, tantas corrientes, tantos gérmenes, que como se dijo de madama de Staël en la crítica, puede decirse que son discípulos de Rousseau los mismos que lo ignoran y renegarían de su escuela, seguramente. Yo me pongo por testimonio: mucho sentiría estar incluida dentro del mágico círculo que Juan Jacobo ha trazado, pero seguramente por algún concepto lo estaré, como lo está la mayoría de mis contemporáneos. Doblemente me contraría el caso, porque cuanto más me paro a considerar la figura y la personalidad de Juan Jacobo, la encuentro menos grata, más contaminada de afectación, manía, locura, sentimientos turbios y cenagosos, y mal trabadas concepciones mentales. De algunas de éstas me siento sí, perfectamente independiente; y esto me pasa con la teoría de la superioridad del estado primitivo, el corruptor influjo que atribuye a las ciencias y a las artes, y la bondad natural de la especie humana. No porque sea un dogma el del pecado original, sino más aún porque encarna de manera gráfica y enérgica una verdad fundamental de la psicología, creo yo que la naturaleza humana está en su origen cargada de todos los instintos animales, y además, sufre otras desviaciones ya realmente humanas, que el animal ignora. Para ir elevando el nivel moral de la especie, ha sido necesario ese misterioso impulso que nos lleva hacia los ideales; la humanización de la humanidad ha sido lenta, y a cada paso está expuesta a retroceder. Ved el ejemplo que nos ofrece la guerra, y cómo en ella, no este pueblo ni el otro, sino todos, regresan a estados primitivos, que fueron sin duda los de toda la especie. La caída de los primeros padres, la repiten los hijos a cada minuto; cae al día el más justo siete veces, y Juan Jacobo, en su propia vida, tuvo mil ocasiones de comprobar que, ni la filosofía ni el amor de la Naturaleza podían contenerle y salvarle de lo rastrero de sus instintos.

El optimismo primitivo de Rousseau no es en él original: esta idea del hombre naturalmente bueno, y pervertido por la Sociedad, pertenece a todo el siglo XVIII. La paradoja flotaba en el aire. Todo el trabajo intelectual del Renacimiento, que a un siglo de distancia había producido la bella florescencia del XVII, la edad dorada de las letras y la filosofía, lo echaba a pique Rousseau, que fue el verdadero ignorantista, entre los más o menos sabios que concurrieron a la obra de la Enciclopedia. «El estado de reflexión», decía Rousseau, «es un estado contra Naturaleza, y el hombre que medita, es un animal depravado».

En ciertos respectos, Rousseau tiene las asperezas del cenobita, las severidades de los penitentes venidos del desierto. Y del desierto venía; del desierto del individualismo. Su campaña contra el teatro es digna de un capuchino. Y lo

curioso es que gran parte de sus éxitos con el público fueron debidos a obras teatrales.

Veo que sin querer me voy hacia la crítica de las ideas sociales, o antisociales si se prefiere, de Juan Jacobo, y, dentro del asunto de mi libro, lo único que tengo que mirar en él, es el lirismo, del cual fue verdadero iniciador. El por qué esta iniciación romántica no nació en forma rimada, sino que se produjo en la prosa, en la novela y la autobiografía, es un fenómeno que importa considerar. La rima, (exceptuando los poemas de Andrés Chénier, que, como sabemos, aunque fuesen escritos en el siglo XVIII, no vieron la luz hasta algo entrado ya el siglo XIX), estuvo inficionada del prosaísmo que caracterizaba a la generación de la Enciclopedia. De los enciclopedistas, son prosaicos por naturaleza Voltaire, acaso el que más escribió en verso, D'Alembert, y no digamos si Condillac, Helvecio, Volney, y otros menos afamados. Diderot no es tan prosaico, aunque escriba en prosa, pero es sensual, es un materialista con una fantasía caldeada y vigorosa, con una originalidad paradójica que a veces le asemeja a Rousseau; pero Rousseau, es en la falange, el único que posee cantidad de sentimiento, y el único que ha medido la profundidad de la tristeza humana. La necesidad de la poesía es en él constante, es su fondo mismo; pero no queriendo sujetarse a la rima, inventa y desarrolla la prosa poética, algo tan híbrido y complejo, como la mentalidad de su creador; y esta invención de Juan Jacobo, brillantemente desenvuelta en La Nueva Eloísa, es algo que transciende, que forma escuela, que produce a Bernardino de Saint Pierre y a Chateaubriand. La vigorosa sanidad y virilidad de los escritores del XVII nunca hubiese hibridado la prosa y la poesía; para dar origen a esta forma compuesta, condenada a morir, fue necesario que Rousseau diese expansión a su sentimentalismo, en una novela de amor, en la cual la prosa tiene que desempeñar el papel de la poesía, y, por decirlo así, rescatarse con ella.

La psicología de Juan Jacobo es femenina, y la prosa poética estaba llamada a hacer estragos en la mujer, de la cual procedía, por las epistolistas amorosas los siglos XVII y XVIII, que dieron modelo a las Cartas que componen el texto de La Nueva Eloísa. Y de La Nueva Eloísa se engendraron las novelas líricas de Jorge Sand.

La bibliografía de Juan Jacobo Rousseau es numerosísima, y las ediciones mejores serán probablemente las más modernas, porque se ha estudiado mucho acerca de su personalidad, y, por ejemplo, aquí mismo, en España, el señor Cossío lleva cuatro años explicando siempre a Juan Jacobo. Una obra que puede

ser consultada con fruto, es la de Musset Pathay —padre de Alfredo de Musset — Historia de la Vida y obras de Juan Jacobo Rousseau, París, 1821—. También será útil la lectura de las correspondencias publicadas por Strecksein Moulton, bajo el título de Juan Jacobo Rousseau, sus amigos y sus enemigos, París, 1865; y Vida y obras de Juan Jacobo Rousseau, por H. Beaudovin, París, 1891. Y, como estudio más especial, recomiendo dos libros de Eugenio Ritter: La Juventud y La Familia, de Juan Jacobo Rousseau, de 1878 y 1896.

Ilustran el juicio acerca de Rousseau las Cartas sobre las obras y el carácter de Juan Jacobo Rousseau, de Madama de Staël, 1788; el Cuadro de la Literatura francesa en el siglo XVIII, de Villemain, 1828-1840; algunos artículos, en las Pláticas del lunes, de Sainte Beuve, la Literatura francesa en el siglo XVIII, por Vinet, 1853, y páginas muy bellas del Antiguo Régimen, de Taine, 1875.

En las numerosas Historias de la Literatura francesa, y en el estudio sobre el Romanticismo, en la Historia de las Ideas estéticas, de Menéndez y Pelayo, existen datos y juicios sobre Rousseau.

IX. La disputa de antiguos y modernos; algunas de sus incidencias. El abate Delille. Andrés Chénier; su biografía; no es un romántico ni un precursor del romanticismo; su clasicismo helénico; examen de algunas de sus poesías; su muerte trágica; el destino de sus obras. Esbozo bibliográfico

Entre los signos precursores de la insurrección romántica, hay que contar uno muy significativo, la llamada disputa de antiguos y modernos. Tiene la apariencia de una discusión estética, y es, en el fondo, síntoma de un grave cambio social. Se acercaban los tiempos de la Enciclopedia, y aquel ideal clásico, que había sido el del régimen antiguo, se venía a tierra; o por mejor decir, se tambaleaba, antes de que llegase la hora en que por todas partes se desmoronase.

Era aquel el momento en que las ideas estéticas, en vez de enclaustrarse en las Academias, Universidades y círculos de sabios, eran del dominio público, y la opinión, que empezaba a ser en ellas ley, decía que los modernos valen tanto o más que los antiguos, y que a la postre deben ser propuestos siempre como modelos a los antiguos, los cuales no pueden interesarnos tanto, porque no son de nuestra época, porque nos son ajenos, distantes. Hasta hay quien funda su parecer favorable, a los modernos, en la superioridad del cristianismo sobre el paganismo; pero mayor es el número de los que van inspirados por la idea de los adelantos científicos, que inauguran una era de progreso, ignorada de la antigüedad.

Entre los defensores de ésta, se cuentan nombres muy ilustres, Lafontaine, Boileau, Racine; entre sus impugnadores, en primer término; Fontenelle, que es un precursor de la Enciclopedia, o por lo menos, aquel por cuyo impulso han de formarse los principales enciclopedistas; y, con muy distinto carácter, Perrault, el de los nunca bien ponderados Cuentos, el padre de la Caperucita Roja.

Ambos se reconocían aburridos, hartos de la antigüedad, y Perrault se arrancó a decirlo un día, en plena sesión de la Academia, anteponiendo los escritores, pintores y músicos modernos, a los tan celebrados de antaño. Al oír tamañas herejías, Huet, obispo de Avranches, se levantó indignado, y gritando que semejante lectura era una vergüenza para la Academia, se retiró. Fontenelle vino en ayuda de Perrault, exclamando que no hay cosa más opuesta al progreso, ni

que así limite el ingenio como la admiración de lo antiguo.

Iba en gran parte esta campaña contra la dictadura de Boileau, y contra la fama de Racine; y era resultado de tal sublevación, que Perrault sostuvo en varios escritos, entregar al público y al juicio individual la estimación de la belleza en las diversas formas del arte, negando el derecho de los eruditos a legislar sobre estas materias solo por el hecho de hallarse versados en las humanidades y en el conocimiento de las épocas clásicas.

Perrault, como buen cortesano (y lo eran entonces la mayor parte, y con más razón el colaborador de Chapelain en la «Lista de los Beneficios del rey» y del autor del primer siglo de Luis XIV), quería adular diestramente al monarca, sugiriéndole que su época era la más gloriosa del mundo. En esta polémica terciaron libros que han dejado huella, como la Digresión sobre antiguos y modernos, de Fontenelle, y los Diálogos titulados Paralelos entre antiguos y modernos, de Perrault.

En tal discusión, como hemos dicho, debe considerarse que, un siglo antes del romanticismo, el clasicismo ha sido derrotado. Lo ha sido en nombre de una idea falsa, como es la del progreso, siendo así que en arte y en estética el progreso no existe; pero, en lo que la cuestión tiene de social y de nacional, en lo que se refiere a la proscripción de los modelos antiguos cuando Francia se ha dado a sí propia modelos como Racine, Pascal y Bossuet, no puede distinguirse su justicia. Porque, si el Arte no progresa, nadie puede negar que lleva en sí, en su vitalidad misma, un principio de transformación y cambio; y esto es lo que realmente sostenían Perrault y Fontenelle, y los que con ellos pensaban, aunque no se diesen cuenta de las consecuencias vastas de tal principio.

La discusión es instructiva, y puede servir de norma para comprender cuánto cambiaron las ideas bajo el romanticismo, y cuán sujetas y limitadas estaban aún mientras Perrault y Boileau disputaban sobre la antigüedad y el modernismo... Boileau devuelve a Perrault el calificativo de pedante, y tiene razón al declarar que la pedantería no se halla vinculada a ninguna escuela. En esto y en otros puntos, Boileau se mantuvo a gran altura en las Reflexiones críticas, con que respondió al Paralelo entre los antiguos y los modernos, de Perrault.

Lo que en esto hay de interesante para señalar la proximidad del romanticismo, es que ya en el siglo XVII se pusieron en tela de juicio las reglas, los modelos, la inflexibilidad clásica. El primer piquetazo estaba asestado.

Y en aquella época la poesía lírica es estéril, es decir, lo parece, porque el único poeta verdadero que produce el siglo XVIII no se revela hasta el XIX; es un poeta póstumo. Y de otro poeta muy ensalzado, el abate Delille, podemos decir que no hay cosa menos lírica que sus versos, y únicamente hay que tomarle en cuenta, por la enseñanza que contiene su historia.

He aquí un poeta que ganó su fama traduciendo; que recibió homenajes, honores y recompensas de todo el mundo, a quien se comparó con los más grandes de la antigüedad, y al quedarse ciego, a Homero y Milton; que fue respetado y ensalzado casi por unanimidad (aunque José María Chénier le acusase de dar colorete a Virgilio). Aparte de traducir directa y fielmente, Delille no hizo sino lo que pudiera llamarse traducción de traducción: imitaciones adaptadas al gusto de su época, porque, reconozcámoslo, no hubo quien mejor se ciñese a ese gusto, lisonjeándolo en todas sus tendencias, hasta en la científica, e introduciendo en la poesía los temas descriptivos de los adelantos y conquistas que empezaban a realizar los sabios de gabinete y laboratorio. Fue Delille, por excelencia, el poeta descriptivo: lo describía todo, indistintamente, en igual estilo afectado, ampuloso, con metáforas cuyo objeto era no llamar a las cosas por su nombre. Fue mucho más poeta que Delille el mismo Voltaire, pero Delille era el amaneramiento de entonces, o siquiera uno de los amaneramientos predilectos; era, además, tal vez, el último de los ingenios, el último bel esprit; fabricaba agudezas, amenizaba las reuniones, era poeta de salón, de los últimos salones también, antes de que la Revolución estallase; y, a pesar del cambio de régimen, de las convulsiones políticas, de las guerras del Imperio, todavía Delille, que había reinado en la sociedad deshecha por la tormenta, sigue triunfando. El Terror, que decapitó a Andrés Chénier, le respeta, y cuando muere, en 1813, su culto no ha decaído: se le hacen exequias memorables, se expone su cuerpo, embalsamado, ligeramente arrebolado, sobre un túmulo; ciñen sus sienes con coronas de laurel, y un devoto, como reliquia, le corta un pedazo de epidermis.

Y no es el único caso, ni un caso infrecuente este extravío de la opinión, tratándose de escritores, sobre todo de poetas. Hay que depurar la crítica, formar la conciencia de lo bello y de sus condiciones necesarias, para que tales yerros no se cometan. Los hemos visto cometer en nuestros días, en nuestra patria; y si tratásemos de lírica española, citaríamos nombres convincentes.

El tiempo es un crítico implacable, y rectifica estas nociones equivocadas. Delille, después de su apoteosis, fue olvidado rápidamente, a pesar de que los primeros románticos le acribillaron a sátiras, y es también un modo de durar el

ser satirizado y combatido. Ya llegó, sin embargo, un día en que ni aun en la Academia (a pesar de ser tan genuinamente académico el tipo de Delille), se pudo pronunciar su nombre sin provocar rechilla; y los románticos, compadecidos, nos dice Sainte Beuve, tomaban a veces su defensa.

He aquí, en cambio, a Andrés Chénier, que habiendo tropezado con el Terror, y perdido la cabeza en el tropiezo, estuvo a pique de perder también la gloria, de quedar sumido en la penumbra. Andrés Chénier fue guillotinado en 1794, y hasta 1819 no se publican en volumen sus poesías, difícilmente salvadas y reunidas por manos amigas.

Con motivo de Andrés Chénier, y en mis lecciones en la Escuela de Estudios superiores del Ateneo, me atreví, hace bastantes años, a disentir del dictamen de Menéndez y Pelayo, que le considera como uno de los precursores del romanticismo. Después, en publicaciones de fecha posterior a este incidente, pude ver que críticos franceses de autoridad pensaban de Chénier lo mismo que yo; claro es, y huelga decirlo, que no porque se hubiesen enterado de mi opinión, cosa imposible; ni aun se habían impreso mis conferencias (de las cuales hice luego dos ediciones sucesivas). Lejos de parecerme un precursor romántico el autor del Oaristis, me parecía el último clásico, si esta palabra no se toma en un sentido estrecho y de escuela. Y hoy, confirmada en mi primera impresión por más extensas y detenidas lecturas, lejos de situar a Chénier entre los precursores del romanticismo, creo, al contrario, que fue el poeta verdadero del siglo XVIII, aunque su época azarosa no le reconociese.

A tan insigne lírico, que no es romántico, hay, pues, que examinarle aisladamente del romanticismo.

Andrés Chénier nació en 1762, en Constantinopla, y fue guillotinado en 1794: no vivió, pues, más que treinta y un años, y puede decirse de él, sin faltar a la exactitud del lenguaje, que murió cuando podía dar mucho de sí; que es un poeta malogrado. Los críticos franceses, al indagar la razón de que sea incluido entre los precursores románticos, encuentran, entre otras, la de que el drama de su vida le prestó aureola de cisne inmolado, que exhala sus últimos cantos armoniosos en la agonía. El elemento romántico de Chénier era haber sido llevado al cadalso desde la prisión donde gemía también aquella joven cautiva, aquella señorita de Coigny, cantada en sus postreras estrofas. Mas el romanticismo no está en la vida, sino en la obra, y aun en la vida, Chénier no es un romántico, sino, lo mismo que en sus versos, un pagano, caracterizado perfectamente. Los jacobinos

le arrastraron al patíbulo, porque era enemigo político suyo, el «ciudadano Chénier», que había entonado un himno a Carlota Corday, y se había mofado de las teatrales exequias de Marat. Odiosa fue la muerte dada al poeta, pero con menos motivo, y hasta sin ninguno, perecieron entonces no pocos. Chénier era hombre de valor, y su espíritu de justicia protestó contra los excesos y la ferocidad de los terroristas; ni un momento cesó de condenarlos, con valor cívico nunca desmentido, hasta el último momento; esta aureola, digna de un Catón, es la que rodea su frente, en lugar del nimbo de romanticismo melancólico con que le han querido adornar. Si bien se mira, la actitud clásica de Chénier ante la libertad manchada por el crimen, es más hermosa que ninguna; y hay en ella poesía, directamente venida de la antigüedad que le había amamantado. Unos versos de Chénier, escritos en la prisión de San Lázaro, son particularmente expresivos, y le muestran empapado de la idea de que, según van las cosas, es necesaria, es estética su muerte. Con viva imagen, se compara al carnero sacrificado entre otros mil, y, olvidado en la carnicería, para ser servido, destilando sangre, al pueblo rey. Y volviéndose a sus amigos, después de agradecer que al través de las rejas le hayan dicho una palabra cariñosa, exclama: «Ya que todo es precipicio, vivid, amigos míos; vivid contentos, no penséis en seguirme. También yo, alguna vez, he apartado la mirada distraída del aspecto del infortunio. Mi desdicha, hoy, sería importunidad. Vivid en paz, amigos míos».

Así la poesía y el carácter de Andrés Chénier se identifican, y el soplo de antigüedad heroica, sublime, que encontramos en sus versos, no cesa de animar los actos de un hombre que no tembló, que no transigió con la bajeza, la crueldad y la iniquidad, y que lo pagó con su cuello. Actitud más noble, no la conoció el romanticismo.

Por la índole de su poesía, y más aún, por sus aspiraciones, Chénier pudiera considerarse precursor, si no de los románticos puros, de otra escuela que nació de la evolución del romanticismo: la del arte por el arte. No otra cosa pudiera significar aquella meditación suya sobre «las causas y los efectos de la perfección y la decadencia de la literatura» y aquella esperanza de «ver renacer las buenas disciplinas». Esta idea de perfección, de buenas disciplinas, este afán de acopiar «oro y seda» para sus versos, son estética, pero no estética genuinamente romántica. Chénier no reclama la libertad tumultuaria, como los románticos, sino que vuelve a las fuentes del helenismo; sostiene la división de los géneros, y el respeto a sus límites; y solo por esto se aparta ya a formidable distancia de los románticos. Su fuerte culto de la belleza hubiese rechazado, en

el arte, los elementos complejos, lo feo, lo grotesco, que aclimató Víctor Hugo.

Es decir, que, por su ideal poético, Chénier no se confunde con los románticos ni un instante; y, por su mentalidad, pertenece del todo al siglo XVIII, hasta en los resabios y amaneramientos que cada época imprime a los hombres que mejor han de encarnarla. El espíritu de la Enciclopedia está difundido por las venas de aquel hombre que, como dijo Chenedollé, era «ateo con delicia». Como a tantos de su generación, la fe le parecía un conjunto de supersticiones, y los sacerdotes, embaucadores de oficio. Grande hubiese sido su asombro al presenciar el renacimiento religioso, que ya era inminente, que la Revolución apresura. Sin embargo, debo hacer restricción, fundada en un curioso pasaje del fragmento de poema sobre la Superstición, en que sin ironía, al contrario, Chénier llama a Cristo «cordero sin mancilla, Dios salvador del hombre» y al Sacramento «cuerpo sagrado, celeste manjar». Si hay en ello algo más que retórica, lo sabrá quien saberlo puede. Yo me limito a notar el detalle extraño.

Así, pues, los pensamientos nuevos que quería Chénier traducir en versos antiguos, el vino nuevo que quería encerrar en viejas ánforas, era el espíritu del siglo en que le tocó vivir. Entre Grecia y la Enciclopedia, y, acoplando estos dos elementos, está Andrés Chénier.

Y en esto se distingue de los demás de su tiempo, que procedían, en su clasicismo, del Renacimiento en sus fuentes latinas. Si Chénier nace diez años antes, y tiene tiempo de desenvolverse plenamente, el siglo XVIII hubiese poseído, por lo menos, un gran poeta en verso; y se hubiese redimido de la mancha de esterilidad que tanto se le ha echado en cara.

En muchos respectos, no solo no es un precursor romántico Andrés Chénier, sino que pudiera ponérsele en contraste con los románticos que se acercan, Chateaubriand, Lamartine. «El arte antiguo —viene a decir un crítico de fina percepción, Pablo Albert— es ante todo medida, sobriedad, proporciones exquisitas, limpidez transparente. Por estos dones el ideal griego se impuso al gusto y a la fantasía de Andrés Chénier, mente nítida y clara, nada flotante, que aborrece la vaguedad; enamorado de la perfección, y que, sin impaciencia de producir, corregía y pulía incesantemente. Chénier es un puro pagano. Devolvámosle al siglo XVIII, pero aislémosle en él».

Y le aísla, en efecto, algo que no dudo en llamar el genio, esa chispa de fuego, que no encuentro en ningún poeta de sus contemporáneos. Genial es, en Chénier,

medio griego de raza, pues griega era su madre, la originalidad de haber remontado desde el primer instante, la corriente del clasicismo, para llegar a la antigüedad, en su manantial helénico, en su propio surgidero.

Cuando murió quedaron de él algunos poemas esparcidos, como capiteles rotos que atestiguan la existencia de un templo apolíneo; sus poesías andaban dispersas en varias manos; las carteras que contenían su colección se perdieron al ingresar en la cárcel el poeta; un sinnúmero de dificultades estorbaron la publicación, que, como sabemos, no se realizó hasta veinticinco años después.

La musa de Chénier no afectó emoción, era noble y estética, pero no elegíaca; sus acentos son de bronce; no hay poesía más enérgica que su canto a la Revolución triunfante; nada más artísticamente pagano y profano que el Oaristis; nada más penetrado del culto sacro del numen que en El ciego; nada más expresivo que La libertad, significada en el joven pastor a quien no interesa la vida porque es esclavo; pero, dentro de la clásica sencillez, la ternura aparece en el bello poema del Joven enfermo, menos sentido que el otro, tan diferente, en que Heine nos cuenta cómo la madre pide a la Virgen que cure el corazón de su hijo. Sentimiento contenido y sobrio lo encontramos en La joven Tarentina y en Inais, poemitas cuyo fondo es el mismo de la Rosa, de Malherbe: la juventud sorprendida por la muerte, la melancolía de la flor cortada tan temprana. Hay, entre las poesías de Chénier, una, no de las mejores, titulada La lámpara, que sería curioso comparar a las Noches, de Alfredo de Musset; su asunto es el mismo: un desengaño, una traición femenina; veríamos entonces qué camino ha recorrido el tema lírico desde el siglo XVIII al XIX. Poemas de sentimiento, de Chénier, son las dos bellas elegías, escritas en la prisión y dedicadas ambas a la señorita de Coigny, la joven cautiva, que no quería morir aún, y por quien el poeta no quería morir tampoco. Sea o no auténtica la leyenda que se basa en estas elegías, su encanto de tristeza reprimida, sobria, me parece intensísimo.

El mismo atractivo de cosa vivida, real, tienen los mismas versos en que Chénier espera la muerte sin fanfarronería (ya en otro tiempo había confesado serenamente su apego a la vida), pero sin miedo cobarde. Lo que siente, lo que deplora, es morir sin vaciar su caja, sin atravesar con sus dardos, sin patear en su fango mismo a esos verdugos emborronadores de leyes, esos tiranos que degüellan a la patria, y sin derramar la hiel y la bilis de su cólera contra los perversos. Momentos antes de salir para el suplicio, Chénier describe en versos hermosos y límpidos el terrible instante, y el poema ha quedado incompleto, porque, en efecto, antes que la hora haya recorrido los sesenta pasos que limitan

su ruta, el mensajero de muerte, el negro reclutador de sombras, llenó con el nombre del poeta los largos pasillos tenebrosos de la cárcel. No hay acaso un documento literario más palpitante de verdad en toda la literatura francesa; a su lado, parece ficticia la poesía romántica.

Alfredo le Vigny decía que se sentía consolado de la muerte de Andrés Chénier, sabiendo que el mundo que se llevaba a la tumba, y por el cual exclamaba, hiriéndose la frente, «¡Aquí hay algo!», era un poemazo interminable, y que la Providencia, al ver que Chénier desmerecería, le puso punto final. En efecto, ese poema de Hermes, que dejó en apuntes y fragmentos, nos revela a un Andrés Chénier que, no siendo ya un artista puro, quiere versificar las ideas de su siglo, o al menos aquellas que aparecen dominándolo y caracterizándolo. Igual propósito puede observarse en bastantes prosistas y poetas de aquella centuria, hasta en Delille. Un poema sobre la «naturaleza de las cosas», una empresa enciclopédica, estaba en el aire. Pero ninguno de los que se lo propusieron era un Lucrecio: no lo era Buffon, no lo era Fontanes, no lo era ni el mismo Andrés Chénier. Este plan del poema interminable, que ha de tentar a Lamartine, a Quinet, a Víctor Hugo, lleva consigo el fracaso.

Según los planes que se han conservado, Chénier seguía el mismo camino que Delille, en sus Tres reinos. Iba a engolfarse en la poesía descriptiva y científica, atiborrada de fisiología, química y física, y donde los «átomos de vida» desempeñan principal papel. Y, al pintar el origen de las religiones, quería, como buen discípulo de los enciclopedistas, mostrar una vasta superchería, un complot fraguado en los templos para engañar al género humano. Con estos materiales pensó fundir campanas rivales del trueno, y a nosotros nos hubiese alcanzado el tañido, porque nos ponía como digan dueñas por lo que en América nos atrevimos a hacer.

Si es problemático que Hermes añadiese nada a la gloria de Chénier, en cambio, como poeta lírico, hay que saludar en él a un ejemplar único en el período en que apareció, y convenir con Sainte Beuve en que debe aplicársele la profecía de Lebrun, (a quien su benévola generación llamó Lebrun-Píndaro), y que se expresaba así, en un discurso sobre Tibulo: «Acaso, cuando esto escribo, un autor, realmente animado del ansia de gloria, desdeñando los éxitos frívolos, compone en el silencio de su gabinete una obra realmente inmortal, de la cual hablará el porvenir». El año anterior a la predicción, había nacido Andrés Chénier.

Antes de cerrar este estudio sobre Chénier, recordaré que se ha dicho con insistencia que sus versos fueron retocados y hasta fabricados en gran parte por Enrique de la Touche (que, por cierto, no se llamaba Enrique, sino Jacinto). Este literato fue el que en 1819 hubo de revisar y preparar para la publicación las obras de Andrés Chénier. Que modificó y aun adicionó aquellas poesías póstumas del vate guillotinado, es cosa que nadie niega: la discusión versa únicamente sobre la cantidad e importancia de esas adiciones.

Lo que dio cuerpo a la suposición de que hubiese en las poesías de Chénier mucho de Latouche, fue: en primer término, el haber dicho José Chénier que existía muy poco publicable en los manuscritos de su hermano; el haberse hecho eco Béranger, que no era maldiciente, de esta versión; y por último, la conocida habilidad de Latouche para el pasticcio o imitación literaria, en la cual se ejercitó, publicando como de otros autores, y algunos célebres, trabajos suyos. Lo más importante que se le atribuye como colaborador (otros han dicho inventor), de Andrés Chénier, es la paternidad completa de la famosa composición que interrumpe la llegada de la carreta fatal. «No comprendo —dice Béranger— cómo esto no lo han visto los que juzgan a sangre fría la obra de Chénier».

Latouche no logró nunca extensa fama, y sería por cierto extraña cosa que mereciese la celebridad por una superchería. Aun cuando nadie niega que haya limado, corregido, y hasta variado no poco en la colección póstuma de Chénier, la realidad de las aserciones contradictorias será de difícil depuración, y la discusión acerca de este punto de Historia Literaria, se renovará periódicamente. Con otros muchos sucede lo mismo, y serán enigmas perpetuos.

Las Obras completas de Andrés Chénier vieron la luz en París, 1819; edición Beaudoin hermanos. En 1826 se publicaron las Obras póstumas, en París, editor Guillaume. En 1833 se publicaron las Póstumas e inéditas, dos volúmenes, de Charpentier y Renduel. En 1840, editor Gosselin, se publicaron sus obras en prosa y su proceso. En 1862 y luego en 1872, vieron la luz dos ediciones de la crítica, de Becq de Fouquiéres. Aun pudiera registrarse otras ediciones, posteriores. Y para consultar acerca de Andrés Chénier, vean los Retratos literarios y contemporáneos, de Sainte Beuve; las Cartas griegas de Madama Chénier, y estudio sobre su vida, por R. de Bonniéres, París, 1879; O. de Vallée, Andrés Chénier y los jacobinos, París, 1881; Faguet, El siglo XVIII y Andrés Chénier, París, sin fecha; y la edición de clásicos populares, Andrés Chénier, por Pablo Morillot.

Téngase en cuenta que la mayor parte de los escritos de Chénier se ha perdido, y que existen muchos papeles suyos depositados en la Biblioteca Nacional de París, y que no han sido comunicados todavía.

X. El culto a la naturaleza. Buffon. Precursores de Rousseau en el mencionado culto. Bernardino de Saint Pierre; su biografía; sus viajes; los «Estudios de la naturaleza»; obra que constituye un monumento contra el ateísmo; «Pablo y Virginia»; su carácter, su influencia; comparación con «Dafnis y Cloe». Esbozo de bibliografía

Parecerá inesperado que a la cabeza de un capítulo que trata de la escuela de Rousseau y del romanticismo lírico nacido a su sombra, coloque a un hombre de ciencia, nada lírico; a un grave personaje, que mereció el respecto de su edad, y no la agitó, como Rousseau, ni la enterneció e hizo llorar como Bernardino de Saint Pierre. Este hombre, que nació al principio del siglo XVIII y murió en 1788, cuando faltaban cinco años para el Terror, abarcó a su época en los momentos en que se formaba y crecía y reventaba su ebullición inmensa. Dentro de la efervescencia, pareció llena de reposo y serenidad la tarea de tal hombre, y su vida, noblemente consagrada al estudio, se desenvolvió fuera y aparte de las luchas políticas y sociales. Parecía como si en la labor del conde de Buffon sobreviviese algo del antiguo régimen, de su grandiosidad ordenada, clásica. No obstante, mucha parte del movimiento de las ideas nuevas encarna en este sabio, y el culto de la naturaleza, nota tan característica del siglo y de la renovación y expansión que hierven en él, procede de Buffon en gran parte.

Los tres ministros del culto, de la naturaleza, son Rousseau, ahora Buffon, y luego Bernardino de Saint Pierre; y con el culto de la naturaleza, traen el cosmopolitismo, el exotismo, el ensanchamiento de la vida, al derramar por regiones desconocidas, al ver en su conjunto el planeta en que habitamos, y que, siendo en sí reducido de dimensiones, contiene tan varios aspectos y tan extrañas diferencias de país a país y de raza a raza. En esta variedad y diversidad encuentra el espíritu el germen de una libertad infinita. No hay cosa más emancipadora que recorrer el mundo. En todas sus comarcas y partes, existen ideas y costumbres esclavizadoras; pero lo son para los que no se han movido de un país, no para el que lo visita, abierta la curiosidad y deslumbrados los ojos por lo nuevo de las perspectivas que se les ofrecen.

Y de los tres sumos sacerdotes del triunvirato, Rousseau-Buffon-Saint Pierre, el primero, Rousseau, casi no ha visto más río que el de su patria: de Suiza a París,

le ha visto para cultivar el sentimiento del paisaje; el segundo, Buffon, ya ha viajado algo más, no mucho; ha recorrido Italia y Suiza, luego Inglaterra, bajo los auspicios de su grande amigo, el duque de Kingston; y el tercero, o sea, Saint Pierre, es el que ha corrido tierras y cruzado océanos. Más tarde, Chateaubriand nos familiarizará con la sabana americana, los inmensos ríos del Nuevo Continente.

Pero Buffon, es lo cierto, no necesitó tanto aparato ni tanta faena para ir lejos; para erigir a la naturaleza un templo, en el cual todos se postrasen. Lo hizo como suelen hacer sus magnas obras los eruditos que llegan a conseguir posiciones oficiales, en que el Gobierno les auxilia: representaos, por ejemplo, a un Menéndez y Pelayo, en su Biblioteca Nacional, con un ejército de secretarios, copistas, rebuscadores y escudriñadores, que le preparan la labor. Buffon tuvo muchos de estos colaboradores, que extractaban para él relatos de viajeros, que dibujaban y pintaban los animales, y hasta jardineros que transportaban a nuestra zona la vegetación de otras; y en el llamado Jardín del rey, hoy de Plantas, se reunían bastantes sabios especialistas, a sus órdenes. Uno de ellos era el célebre Lamarck; otro el renombrado Lacepéde.

Hoy no se considera sólida la ciencia de Buffon, y entre los hombres de laboratorio y gabinete, ha llegado a ser su obra, en el sentido científico, algo como una antigualla rococó, estilo Luis XVI, bonita y curiosa. Yo aquí le considero en su influencia en las ideas y en la literatura. La amplitud de su estilo, el lirismo que a veces rebosan sus descripciones, van hacia la escuela de Rousseau y de Saint Pierre, y en su Historia natural del hombre (nótese el sabor moderno de este título), hay un presentimiento de cuanto va a desarrollarse, que también tendrá un carácter conjetural, y, por tanto, estará fuera de los límites de la ciencia, hablando estrictamente.

Por esta condición suya, de no aceptar ciegamente lo tradicional, Buffon puede ser, en cierto modo, un precursor de Darwin. Desde luego, reprobó las clasificaciones, por lo que tienen de artificial, sin base en la realidad; y, al considerar la diferencia entre las especiales del Nuevo Mundo y las del Antiguo, parece que ya adivina una porción de leyes formuladas por Darwin, y también anunciadas antes por Montesquieu, en lo referente a lo que llamaríamos Historia natural social. A su manera, Buffon sintió la naturaleza tanto como pudo sentirla Rousseau; y a su manera, también, la sintió poéticamente, aunque sin efusión, sin la emoción contagiosa del ginebrino.

Mas no por eso deja de ser Pontífice del magnífico templo donde se profesa el culto de la unidad de las fuerzas físicas, que a pesar del descrédito en que Buffon ha caído, nadie ha expresado mejor que él, al escribir: «Podemos descender por grados casi insensibles, desde la criatura más perfecta hasta la materia más informe, del animal mejor organizado al mineral más bruto... Nada está vacío: todo se toca, todo se enlaza en la naturaleza; lo inherente son nuestros métodos y nuestros sistemas, cuando le señalan límites o secciones que no se conocen». No sé qué han adelantado, en esta concepción profunda del Universo físico, los que, como Haeckel, establecen la escala que va «desde la mónada amorfa al hombre locuaz», y observan cómo sale gradualmente, de los protoplasmas primitivos, la intensa y admirable organización de los seres.

Desde Rousseau se esparce ese «sentimiento de la naturaleza» sobre el cual escribió Víctor de Laprade dos volúmenes, algo difusos. Con ellos en la mano, podemos afirmar que el tema de la naturaleza, en el arte, es muy antiguo; que la arquitectura ojival procede de los árboles y las plantas; que los trovadores provenzales simpatizaron con el universo visible; que en San Francisco de Asís, trovador a lo divino, hay efusiones inspiradas por la naturaleza, el Sol y el agua; que ya Ronsard retrató fielmente el paisaje francés; que Camoens es un vibrante paisajista; que Cervantes bocetó paisajes de exacta realidad; que en Fénelon, como paisajista, hay algo que anuncia a Rousseau. No fue éste, pues, el primero que se emocionó ante la naturaleza visible.

Pero —nos advierte Laprade— al llegar al siglo XVII, el sentimiento de la naturaleza se convierte en un arma contra el cristianismo, la filosofía espiritualista y las instituciones sociales. Y en el fondo tendrá razón; no obstante, creo ver, en el sentimiento de la naturaleza, según Rousseau y Bernardino de Saint Pierre, algo más que un propósito sectario.

Hay que distinguir en ese sentimiento nuevo y aparatoso. El paisaje y aun su expresión lírica, son una cosa; la deificación de la naturaleza, es otra. Rousseau fue el primero en expresar el sentimiento de la naturaleza; y fue el segundo o tercero (recordemos que le había precedido Rabelais) en formular como doctrina la segunda. La consecuencia necesaria de la doctrina, era la suposición de una edad de oro, análoga a la tan bellamente descrita por Cervantes: edad anterior a la formación de la sociedad civilizada, y en la cual reinaban la inocencia, la buena fe, todas las virtudes. Para que vuelvan a reinar, bastara con seguir las enseñanzas y mandamientos de esa naturaleza misma. Como decía el criollo Parny:

Et l’on n’est point coupable en suivant la nature.

Bernardino de Saint Pierre, que aventaja a Rousseau en la descripción de una naturaleza diferente de la occidental, más varia, más intensa en sus fuerzas y manifestaciones, no llega el extremo de Rousseau; no diviniza lo puramente natural; lo que hace es armonizarlo con la Providencia, y explicar por la bondad de la naturaleza la bondad de su autor.

Es una cosa siempre extraña, aunque frecuente, lo que contrasta la biografía y la complexión moral de ciertos escritores con el carácter de sus obras. Tal contraste, en nadie aparece más visible que en Saint Pierre. No existiendo —dice un crítico— nada más sentimental y suntuoso que sus escritos, donde se creyera que susurra un alma inocente, y afectando siempre un tipo de cordialidad patriarcal, visto de cerca es un hombre malo, maniático y sin escrúpulos, y hasta algo peor, como veremos.

Bernardino de Saint Pierre nació en el Havre, en 1737. Habiendo muerto en 1814, se sigue que alcanzó la respetable edad de ochenta y siete años, y que, durante tan larga vida, vio cambiar a su alrededor todo, con cambios, no graduales, sino fulminantes, análogos a los huracanes por él tan bien descritos en su Viaje a la isla de Francia. Cuando volvió de sus largos viajes aventureros, no quedaba en pie nada de lo que pudo conocer en su juventud y lo mismo en la literatura que en la sociedad, todo se había transformado como por magia escénica. Le estaba reservado presenciar el desprestigio de la Monarquía, el desastre de la Enciclopedia, la apoteosis de Voltaire, el Terror, durante el cual se escondió, trató de eclipsarse, y nadie le censurará por ello; la Revolución, el Directorio, el Imperio, que le halagó por boca de Napoleón. Hasta pudo ver, con Chateaubriand, el renacimiento religioso, cómo resurgían de sus ruinas los templos derribados, y cómo se restablecía solemnemente el culto.

Para excusar la irritabilidad y la actitud de Saint Pierre, hay que recordar su larga lucha. En la casi bancarrota de fines del reinado de Luis XV, se ve imposibilitado de utilizar su carrera de ingeniero de caminos, para ganarse el sustento. Malos procederes e intrigas le cierran toda salida; y, descorazonado acusado de locura,

se expatría, sale a buscar fortuna por Europa. Cuando llega a Rusia, su biógrafo, que era su muy allegado Aimé Martín, nos dice que pudo suplantar a Potemkine, ser el favorito de la emperatriz; no tenemos ningún motivo para negarlo. El caso es que no suplantó a nadie. Lo que estuvo a pique de conseguir fue la realización de la utopía que perseguía: refugiarse en una isla desierta —las islas desiertas estaban muy de moda entonces— y reunir allí a los desgraciados y oprimidos, fundando una nueva Salento donde reinasen la paz, la virtud y la dicha. Esto y sus propósitos de combatir por la independencia de Polonia, indican corazón de filántropo. He aquí que una joven princesa se enamora de aquel caballero andante de la filantropía, pero la novela no acaba en boda, como Saint Pierre hubiese deseado. Obligado a alejarse, le proponen que realice en Madagascar el plan de Salento. Se embarca, y en la travesía averigua que el navío va a Madagascar, no a fundar una Arcadia, sino a hacer el comercio de ébano, la trata de negros. Saint Pierre, horrorizado, se queda en la Isla de Francia. También allí vio establecida la esclavitud. En la Isla, que describe con pinceladas encantadoras al situar allí la acción de Pablo y Virginia, se había, dice Sainte Beuve, aburrido de muerte. El caso no es nuevo. El recuerdo poetiza y perfuma de emoción los lugares, no solo donde nos hemos aburrido, sino hasta aquellos en que hemos sido desgraciados.

No se había dicho entonces que un paisaje fuese «un estado de alma»; pero es sabido que nuestra alma es la que presta color y luz a los objetos exteriores. Bernardino de Saint Pierre no podía encontrar muy lindos los paisajes de la Isla de Francia, en primer lugar, porque parece que no lo eran, y en segundo, porque su alma empezaba a ulcerarse ya, con tantas decepciones y desengaños. La diferencia entre la realidad y la idealización se ve en el Viaje a la Isla de Francia, comparado con Pablo y Virginia.

Vuelto a su patria Bernardino de Saint Pierre y creyendo encontrar en ella el camino que tantos viajes no le pudieron abrir, halló, al contrario, frialdad y repulsa, en los círculos intelectuales y literarios, en los grandes señores y los enciclopedistas. Una anécdota recogida en la Isla de Francia, le había inspirado Pablo y Virginia; y habiendo querido leer el manuscrito en el salón de madama Necker, con el temblor del que llama a las puertas del porvenir, empezó a bostezar todo el mundo, y Buffon gritó a su lacayo, que aguardaba en la antesala: «¡El coche!».

Se me dirá que no es mucho si estas cosas engendran hipocondría. Enfermó Saint Pierre de uno de esos males entre morales y físicos, que acusan lesiones

profundas de la sensibilidad. Cuando recobró un poco de calma, terminó los Estudios de la naturaleza, y los publicó, en 1784. El manuscrito de Pablo y Virginia dormía en algún cajón. Pero los Estudios, de la noche a la mañana, le hicieron célebre y glorioso.

Los Estudios son una obra que solo en aquel momento especial, en el período de pastoral optimismo que precedió a la Revolución ya desencadenada, pudieron encontrar tal ambiente. Hay en ellos una apología de la Providencia, defendida con argumentos de mayor o menor solidez científica, y un himno a la naturaleza, con efusiones que no igualará Michelet al escribir El insecto o El Mar, y con cuadros tan lindos como la descripción del fresal y de las moscas y bichejos que lo animan y lo enjoyan, por decirlo así. La idea de la obra es demostrar la armonía bella y profunda, aquello que Goethe llamó «una secreta ley, un santo enigma», entre las formas y manifestaciones de la naturaleza visible, y la soberana intención que las rige y las guía. Cuando se acercaba el triunfo de la Enciclopedia, y el ateísmo era una moda y hasta un goce (Chénier se profesaba «ateo con delicia») la obra de Saint Pierre es, al modo que puede serlo en tales circunstancias, un monumento (en parte de estuco, no hay por qué negarlo) al espiritualismo y a la creencia en Dios. A lo cual, en gran parte, se debió su gran éxito, y a la preparación y levadura que Rousseau había dejado. La afirmación de que la naturaleza revelaba la bondad divina y convidaba a la bondad humana, estaba perfectamente dentro de gran parte del criterio del siglo XVIII. Era de moda extasiarse ante la naturaleza; la misma reina María Antonieta vivía en égloga, en actitud pastoril, ordeñando sus vacas, paseando en barquilla por los estanques de Francia, y poniendo modas como la de los vestidos «de indiana», frescos y sencillos, naturales a su modo.

A veces, un detalle insignificante dice más respecto al temple de los espíritus, que una larga disertación. Cual sería la disposición del público, respecto al culto de la naturaleza y a la sensibilidad, que habiendo Bernardino de Saint Pierre empezado un discurso con estas sencillas palabras: «Soy un padre de familia y vivo en el campo», no fue necesario más para que se viese frenéticamente ovacionado y aplaudido.

Por los Estudios de la naturaleza, se anticipó Bernardino de Saint Pierre a Chateaubriand, en lo que se ha llamado «renacimiento religioso». Acaso fuera esa la causa de su mal humor contra el autor de El genio del Cristianismo. En Chateaubriand, el renacimiento religioso se funda en lo tradicional; es católico, para decirlo de una vez; en Bernardino de Saint Pierre se apoya en una filosofía

superficialmente deísta y en el sistema de las causas finales, pero ambos van contra las negaciones del siglo XVIII, ambos se contraponen a la obra de los enciclopedistas.

Y no fue solamente esta la novedad que trajo Bernardino de Saint Pierre, sino que, con los Estudios de la naturaleza y con Pablo y Virginia, entra en la literatura el exotismo, la poesía de las comarcas lejanas, de los largos viajes. En tal sentido, Saint Pierre es el precursor, no solo de Chateaubriand, sino de Humboldt..., y también de Pierre Loti.

De Pablo y Virginia puede decirse, sin más restricciones que las que se derivan de la fecha en que apareció y del gusto reinante, no siempre defendible, que es una obra maestra, y ponerla en parangón con los idilios más bellos que conoce la humanidad, señaladamente el de Dafnis y Cloe. Habiendo en su época hecho correr arroyos de llanto y producido escalofríos de entusiasmo, hoy Pablo y Virginia no consigue ni lo uno ni lo otro. Las estrellas están en distinta posición. Pero no podemos menos de rendirle el homenaje debido, desinteresado ya, porque, ¡cuán lejos estamos de la sensibilidad, de lo patético, del candor, y otras zarandajas! Un siglo entero, el XIX, nos ha curtido y educado en su dura escuela, crítica, en su derroche de experiencia literaria; pero acaso por lo mismo, por la imposibilidad, que confesamos, de que hoy se escribiese algo como Pablo y Virginia, hemos de ver claramente la belleza y la inspirada felicidad de tan linda fábula.

Comparadla con La Nueva Eloísa. La afectación, la hinchazón, la sensualidad de la novela de Rousseau hacen resaltar la naturalidad del idilio de Saint Pierre. Lo bastante breve para que no se fatigue y agote la emoción; lo bastante tierno para que la pasión aparezca depurada, infantil, misteriosa como las fuerzas naturales que la determinan, Pablo y Virginia manifiesta, en su sencillez, todo el encanto de la obra de arte espontánea y definitiva en su categoría; concebida de una vez, y sin esfuerzo realizada. Acaso no habrá libro de imaginación en que el paisaje y las figuras estén tan íntimamente ligadas, sean tan inseparables. El lirismo del corazón se refleja en el marco y fondo, tan adecuado, de la ficción encantadora. Los grupos de los niños son maravillas de gracia y de ternura.

Los Estudios de la naturaleza, libro extenso, que costó no poco trabajo y tiempo a su autor, a pesar de lo deficiente del elemento científico que en ellos, por su mal introdujo, no pueden compararse a Pablo y Virginia, librito corto, hecho, al parecer, como una estrofa lírica que sale de una vez; la joya que se recoge al

paso, y que enriquece.

Al registrar el resonante éxito de Pablo y Virginia, y aun de los Estudios, Villemain lo explica, en una literatura decadente y en una lengua fatigada de producir obras maestras, porque los escritos de Saint Pierre encerraban lo que faltaba al siglo XVIII; la poesía, y una poesía nueva. Bernardino de Saint Pierre era poeta, en prosa, en un siglo en que no hubo poesía. Si Saint Pierre hubiese sido más sabio especial de lo que era; si no hubiese conservado la flor de fantasía que frecuentemente es resultado de la semiignorancia, tal vez no hubiese escrito Pablo y Virginia. Y tampoco la escribiría si no hubiese emprendido tantos viajes por comarcas tan diversas, y si no se hubiese interesado tanto, desde niño, por las cosas naturales, plantas y pájaros, insectos y meteoros. Hay que oír la voz del mar, atentamente, hay que penetrar en la selva virgen y no profanarla, para concebir ese poemita inmortal.

Ninguna pretensión de innovador tuvo Saint Pierre: ningún programa literario. Villemain dice, a este propósito, que al innovar da en el arcaísmo, y va hacia Montaigne y Amyot, hacia la literatura entre pedantesca e ingenua del siglo XVI. Su lenguaje es menos perfecto, menos ligado que la lengua clásica, pero es «libre, abundante en imágenes y en expresiones felices, refrescadas por el desuso».

Al comparar el idilio de Saint Pierre con Dafnis y Cloe, la crítica ha visto un mérito y una superioridad en el sentimiento de pudor, en la pureza de la obra de Saint Pierre, en el casto amor, por Chateaubriand calificado de evangélico, de los dos adolescentes Pablo y Virginia. Por aquí se le considera a su creador superior a Longo y a Teócrito. Ahora bien; es una manía crítica esa de buscar siempre las superioridades. Las cosas son buenas en sí, y no respecto a otras. En tiempos de Longo, no se pintaba como bajo el reinado de Luis XVI. Las obras literarias no son abstracto, que quepa considerar en el vacío, fuera de cuanto ha contribuido a que nazcan. En este sentido se les aumenta valor si son, como Pablo y Virginia, profundamente representativas de un momento que no puede confundirse con otro. Lo griego tiene una ventaja de puro antiguo, clásico y natural, parece moderno, y Dafnis y Cloe pudieran producirnos un efecto más contemporáneo que Pablo y Virginia y que Atala.

En cuanto a la Cabaña indiana, de Saint Pierre, prefiero a sus declamaciones los cuentos orientales de Voltaire, Zadig, por ejemplo.

Pablo y Virginia es la ficción que señala un período literario henchido de promesas y de gérmenes pronto a fructificar en el romanticismo. Así como un día hasta los barberillos cantarán el Triste Chactas, las familias ponen a sus hijos, antes de la Revolución, los nombres de Pablo y Virginia. Es un delirio de sentimentalismo; y en ello se ve hasta qué punto concuerda la obra, y el momento en que aparece. Muy olvidado está hoy, y hasta puede decirse que una capa de suave ridiculez ha caído sobre la historia de Pablo y Virginia; pero, ¿acaso se lee más La Nueva Eloísa? ¿Acaso el ardoroso episodio de Veleda, acaso los amoríos y la muerte de Atala no duermen en la misma tumba en que excepto contadas obras señaladísimas del humano ingenio, paran todos los libros que un día agitaron el espíritu y concretaron el ensueño de una generación? Cada libro eficaz produce un movimiento, hace pensar o sentir, o las dos cosas a la vez, y, causado lo que causar debía, va primero a la penumbra, luego a la sombra. Su efecto continúa, manifestado en otros libros, en la impulsión general de una época. La primera prolongación visible de la escuela Saint Pierre con Chateaubriand y Lamartine.

La mejor edición que conozco, pues no las conozco todas, de la Historia natural, de Buffon, me parece la de 28 volúmenes, empezada a publicar por Pancouckt.

Sobre los trabajos generales de Buffon, se ha escrito mucho, no solo en los mismos tiempos de Buffon, sino en todo el siglo XIX; y ciñéndome tan solo al aspecto desde el cual le considero aquí, y que no es el puramente científico, podrán consultarse El elogio de Buffon, por Michaut, El estudio, de Montégut, en la Revista de Ambos Mundos, del 15 de marzo de 1878, otro de Brunetière, en Nuevas cuestiones de crítica, 1878, y el libro de Faguet, El siglo XVIII, de 1890.

Las Obras completas de Bernardino de Saint Pierre, han sido recogidas y precedidas de una Biografía, por Luis Aimé Martín, París, 1818. El mismo Aimé Martín publicó en 1826 la Correspondencia de Bernardino de Saint Pierre.

Acerca de él se puede leer con provecho La vida privada de Bernardino de Saint Pierre, por Meaunse, 1856; Bernardino de Saint Pierre, por Arvéde Barine, 1891, París; Estudios sobre la vida y las obras de Bernardino de Saint Pierre, por Fernando Maury, París, 1892.

Y en general, todos los historiadores literarios de su período, y hasta los Diccionarios enciclopédicos, que si no son documentos eruditos, tienen la

ventaja de indicar fuentes en qué beber, y son útiles como memorándum al que sabe un poco más que ellos, en alguna materia.

XI. El sentimiento religioso en Rousseau y en la Francia de la Revolución. Chateaubriand; su biografía; ¿es un católico y un romántico? Sus obras; examen del «Genio del cristianismo»; su influencia literaria y social. La exaltación del «yo» o autocentrismo es idea esencialmente católica

Antes de recoger en la personalidad del vizconde de Chateaubriand los grandes factores románticos, el sentimiento religioso y la melancolía orgullosa del individualismo, tengo que añadir algo a lo ya dicho acerca de Rousseau, porque Chateaubriand fue su discípulo, y procede de él y en parte de Bernardino de Saint Pierre, más que nadie entre los grandes escritores iniciadores del período romántico: más que el propio Lamartine.

¿Cómo puede un escritor legitimista y católico beber el sentimiento religioso en otro que parece representar a la Revolución, a los sucesos que por bastante tiempo fueron causa de que se cerrasen los templos y se dijese la misa poco menos que en las catacumbas? Esta pregunta está contestada con la lectura de Rousseau, con la más ligera apreciación de su papel en la evolución espiritual de Francia y aun del mundo, pues las ideas de Rousseau cundieron, como sabemos, por todas partes. Y Rousseau, más revolucionario o más sembrador de agitación que otros enciclopedistas, lo fue de otro modo bien distinto. Lejos de poder incluirle en el número de los ateos y de los materialistas, hay que ver en él a un deísta sentimental.

Habiéndose contradicho frecuentemente en materias políticas, y dando lugar tan pronto al concepto de que procede de él el socialismo revolucionario, y tan pronto al de haber proclamado la anárquica procedencia del yo, con sus consecuencias todas, Rousseau no desmintió nunca su deísmo, ni la sangre calvinista que corría por sus venas. Un espiritualismo ardiente le inspiró la Profesión de fe del vicario saboyano; y, en las Confesiones, se explana la misma tendencia.

La afirmación religiosa, en Rousseau, tomó forma sentimental, como la negación de Voltaire la tomó racionalista. Desde Rousseau, el sentimentalismo religioso está creado. Para ello, no ha menester Rousseau ser católico: cabe, y la historia lo demuestra sobradamente, el sentimentalismo religioso más exaltado, unido a lo que en la Edad Media se llamó herejía. Solo tenemos que tomar en cuenta, en

el caso de Rousseau, y para explicarnos cómo los gérmenes y brotes de tal sentimiento que de él proceden y que encontramos contenidos en la sensibilidad de Bernardino de Saint Pierre, no tenemos dirección católica hasta Chateaubriand, debido a las circunstancias históricas.

La Revolución, aunque muchos de sus principales factores estuviesen empapados de la concepción religioso-emocional de Rousseau, trató de destruir el catolicismo, que era la religión de Francia, por razones hasta dependientes de la psicología nacional.

Con odiosa tiranía violentaron la conciencia de los sacerdotes, obligándoles a prestar juramento de fidelidad al nuevo régimen; y este acto llevó a la apostasía a mucha parte del clero de Francia. Pero la mayoría no quiso someterse a tal imposición y no fue solo la convicción monárquica; fue la fe que se alzó contra las conquistas revolucionarias. Creado el sistema de violencia y de represión feroz que se llamó el Terror, la persecución religiosa arreció, y la fe tuvo que ser un secreto entre los padres y los hijos, porque, en público, no se podía profesar, y los templos, o eran demolidos, o estaban cerrados, o dedicados a usos innobles. Las luchas civiles de la Vendea y Bretaña ahondaron el abismo, pues tales alzamientos de aldeanos eran como nuestra guerra civil en Navarra, las Vascongadas y Cataluña, una lucha religiosa. Y cuando la Revolución, hubo sentido el freno de la dictadura, el freno del tirano providencial, como dijera Núñez de Arce, uno de los motivos por los cuales Napoleón no pareció tirano, fue porque devolvió la libertad a la conciencia religiosa.

El hombre que dio su fórmula a este momento memorable, fue Chateaubriand, al publicar El genio del Cristianismo.

Es, pues, un discípulo de Juan Jacobo el que trae al romanticismo el elemento que inaugura el período romántico. Pero no procede, como Germana Necker, baronesa de Staël, del campo liberal. Es un caballero bretón, de familia más rica en blasones que en hacienda, y, por supuesto, legitimista y católica. Su niñez ensoñadora había corrido a orillas de un mar donde arrulla la triste sirena del Norte, o bajo los centenarios árboles del castillo de Comburgo, residencia llena de nostalgia, al borde de un lago.

Las lecturas tempranas y asiduas de Juan Jacobo le calaron hasta los huesos, y por mucho que después renegase de tal influencia, nunca pudo desecharla. Quizá por eso su catolicismo estuvo siempre un poco agusanado, y sin quizá, por lo

mismo veremos cómo es híbrida su acción, y el restaurador de la religión, es el innovador de la enfermedad moral del lirismo ególatra. Por eso Pablo Bourget al plantear —en una de sus últimas novelas, El demonio del Mediodía—, el problema de si Chateaubriand ejerció una influencia conveniente y sana, casi se inclinó a afirmar lo contrario.

Cuando el vizconde de Chateaubriand embarcó para América, en 1791, contando veintitrés años de edad, llevaba, ya que no las ilusiones saturnianas de Bernardino de Saint Pierre, por lo menos una viva esperanza de inventar tierras, de desflorar regiones vírgenes, y de saludar, a fuer de entusiasta admirador de Pablo y Virginia, comarcas intactas aún, que brindan a la pluma colores y paisajes desconocidos. Inverosímil parece que Chateaubriand solo pasase en Nuevo Continente, que tanto lugar ocupa en sus obras, ocho meses a lo sumo. Una noche, a la luz de la hoguera del campamento, leyó un pedazo de periódico que refería el cautiverio de la familia real y los progresos de la revolución, y, sin vacilar, el hidalgo regresó a Francia y se presentó en el cuartel general de los príncipes. Llevaba en la mochila el manuscrito de Atala. Enfermo, extenuado, poco faltó para que sucumbiese en una marcha forzada; y Sainte Beuve, que no es blando, pero es justo con Chateaubriand, se pregunta, al relatar este episodio, ¡cómo sería el siglo XIX, a faltar tal eslabón de la cadena, a perecer hombre tal antes de que le conociese el mundo!

Mal restablecido pasó Chateaubriand a Londres, donde escribió un libro, el Ensayo sobre las revoluciones, que era la escoria depositada en su mente por el siglo XVIII, y que necesitaba echar fuera; uno de esos libros externos a su autor, que solo revelan la presión de un ambiente. La muerte de su madre, la de una hermana, le hirieron en el corazón; lloró y creyó, son sus mismas palabras. Alguien ha negado la sinceridad de esta conversión nacida del sentimiento. Tratándose de un escritor tan grande y excepcional, creo que lo interesante es ver si la obra responde a esa nueva forma de sentir. Lo demás, sería perderse en indagaciones contradictorias. Chateaubriand afirmó reiteradamente y con toda seriedad sus creencias.

«No soy —exclama— un incrédulo con capa de cristiano; no defiendo la religión como un freno útil al pueblo. Si no fuese cristiano, no me tomaría el trabajo de aparentarlo: toda traba me pesa, todo antifaz me ahoga; a la segunda frase, mi carácter asomaría, y me vendería. Vale poco la vida para que la rebocemos en una farsa. Y ya que por afirmar que soy cristiano hay quien me trata de hereje y de filósofo, declaro que viviré y moriré católico, apostólico, romano. Me parece

que esto es claro y positivo. ¿Me creerán ahora los traficantes en religión? No; me juzgarán por su propia conciencia». Por lo menos, le creyeron críticos que no se pasan de candorosos, y la caridad nos mandaría que le creyésemos también, si el juicio no bastase para enseñarnos que, a pesar de ciertas aleaciones sospechosas, la obra literaria de Chateaubriand cristiana, es, en conjunto; no pagana ni racionalista. Cristiana, como pudo serlo en la hora que Dios señaló a su aparición, providencial en cierto modo; y tan cristiana, que solo por el cristianismo llegó al romanticismo, siendo así que en estética Chateaubriand no soltó nunca los andadores clásicos, ni vivió un minuto en la Edad Media, cuya belleza no comprendía.

Y no es tal incomprensión el detalle menos curioso de la figura literaria de Chateaubriand. La mayor parte de los aspectos del romanticismo que iba a estallar en Europa, y que en Alemania e Inglaterra había estallado ya, no influyen en la concepción peculiar del autor del genio del Cristianismo. Que existe en él la más profunda raíz romántica, el individualismo lírico, no tardaremos en comprobarlo; y que en pocos escritores se manifiesta con tal triste energía, tampoco será dudoso. Así y todo, Chateaubriand no es un romántico de escuela; ningún canon literario proclama: tal papel está reservado a Víctor Hugo. No creyó el emigrado legitimista hacer revolución alguna en las letras. Y se hallan en su obra más famosa de tal suerte entremezclados los restos del clasicismo y los brotes originales y nuevos del sentimiento romántico, que parecen en él abrazarse las todavía recientes y gloriosas tradiciones literarias de su patria, a las ideas estéticas venidas de fuera, de Alemania y de Inglaterra, y hasta de Italia, y que él no definía, aun sufriendo su influjo. Lo que sí puede asegurarse es que, cuando entró verdaderamente en escena, había renegado de la Enciclopedia para siempre, y desdeñado, con caballeresca altanería, su programa. Era católico, y su catolicismo se afirmaba en las letras.

De vuelta a Francia Chateaubriand, preparó la publicación del Genio del Cristianismo, y antes la del episodio de Atala, que cuantos escriben acerca de Chateaubriand comparan a la paloma del Arca portadora del ramo de olivo, así como el Genio representa el arco iris, señal de alianza entre lo pasado y lo porvenir. Fue la aparición del Genio un maravilloso golpe teatral; anunciose al público la obra el mismo día en que Napoleón hizo que bajo las bóvedas de Nuestra señora se elevase el solemne Te Deum celebrando el restablecimiento del culto. En aquella ocasión Chateaubriand llamaba a Bonaparte «hombre poderoso que nos saca del abismo»; verdad que entonces no había fusilado al duque de Enghien. El efecto del libro fue inmenso: ni cabía más oportunidad ni

más acierto en la hora de lanzar una apología completa, poética y brillante de la religión restaurada. Con El genio del Cristianismo, Chateaubriand sentaba la piedra angular de aquel magnífico renacimiento religioso que se extendió a toda Europa, y que, por no citar más que nombres familiares, produjo en España la filosofía de Jaime Balmes y las teorías de Donoso Cortés.

Como este libro apenas se lee ahora, diré que es una apología o demostración de las creencias religiosas por medio del esplendor de su hermosura. Divídese en cuatro partes. La primera trata de los misterios y sacramentos, de la verdad de las Escrituras, del dogma de la caída, de la existencia de Dios demostrada por las maravillas de la naturaleza —asunto favorito para un paisajista incomparable— y de la inmortalidad del alma, probada por la moral y el sentimiento. La segunda abarca la poética del cristianismo, de las epopeyas, de la poesía en la antigüedad, de la pasión, de lo maravilloso, del Deus ex machina, del Purgatorio y del Paraíso. La tercera trata de las Bellas Artes: escultura, arquitectura y música; de las ciencias: astronomía, química, metafísica; de la historia; de la elocuencia; de las pasiones; la cuarta del culto, de las ceremonias, de la liturgia, de los sepulcros, del clero, de las órdenes religiosas, de las misiones, de las órdenes militares y en general, de los beneficios que al cristianismo debe la humanidad.

No cabe plan más vasto ni más alta ambición: es el mismo ideal de la Edad Media, la gran Suma, la Enciclopedia católica opuesta a la Enciclopedia negadora e impía; y en verdad que si Chateaubriand hubiese llenado este cuadro inmenso, en relación a nuestra edad, como Dante llenó el de la Divina Comedia en relación a la suya, Chateaubriand no sería un genio, sería un semidiós.

Si hoy recorremos las páginas de ese libro que removió a su época, que fue «más que una influencia», dice Nisard —nos cuesta trabajo comprender su acción: solo vemos sus defectos, la estrechez de sus juicios estéticos y literarios—, cuyo mezquino clasicismo demuestra hasta qué punto Chateaubriand era ajeno al espíritu del romanticismo, e inconsciente al fundarlo, la endeblez de las pruebas, la frialdad del estilo, lo trillado de los razonamientos, lo superficial de la doctrina. Es preciso, para que nos pongamos en lo justo, recordar que El genio del Cristianismo, menos duro de roer que La divina comedia, no ha cesado de servir de texto fácil y de ser diluido y saqueado en el púlpito y en la Prensa católica, como advierte el mismo Chateaubriand; por eso nos parece que está atiborrado de lugares comunes, sin fijarnos en que no lo eran, sino al contrario, novedades originalísimas, cuando aún enturbiaba el aire el polvo de las demoliciones de los templos. Una labor más fina, una dialéctica más acerada y

altiva, una erudición sobria, pero más segura; una crítica más honda, un soplo más directamente venido de las cimas y del cielo, no conseguirían entonces lo que consiguió la obra de vulgarización religiosa de Chateaubriand.

Recibiéronla sus contemporáneos como la tierra seca recibe en estío el riego; la absorbieron con avidez. No hubo al pronto disidentes, o si los hubo no se atrevieron a levantar la voz; las críticas, algunas justas, fueron ahogadas; ¡El genio del Cristianismo armonizaba tan bien con las necesidades del momento, con las miras de Napoleón y el temple conciliador del Concordato! La catolicidad de la obra cooperó a difundirla y a convertir un acontecimiento literario en acontecimiento religioso: cuando Chateaubriand, nombrado secretario de Embajada, pasa a Roma y solicita del Papa una audiencia, encuentra al Vicario de Dios leyendo El genio del Cristianismo.

Nótese bien que un triunfo de esta clase no se parece a los triunfos literarios que presenciamos hoy. Ningún escritor moderno puede esperar que su mejor obra sea recibida como el maná; insensato el que soñase con el doble lauro de restaurar o vindicar la religión y a la vez renovar la poética y las corrientes literarias. No se reproducirá probablemente el caso del genio del Cristianismo: al contrario, según el siglo adelanta, la literatura va especializándose y aislándose hasta convertirse en lo que califica un donosísimo escritor —Lemaître— de mandarinato: camino lleva de que lleguen a leerla solo los que la producen. Tampoco Chateaubriand podrá jactarse de conseguir dos veces en su vida tan feliz conjunción de astros. Siete años después de la publicación del Genio da a luz la que cree su obra maestra, una epopeya concebida entre los esplendores de Roma, en el seno del catolicismo; una composición, sin género de duda, superior al Genio, aplicando las teorías expuestas en él: no incoherente, como Los Natchez, sino armónica, depurada, fruto de una madurez todavía juvenil: el poema de Los mártires, embellecido por los castos amores y las gentiles figuras de Endoro y Cimodocea, enriquecido como diadema de oro con una perla, con el episodio de Veleda, breve y admirable; saturado de esas comparaciones y de esas imágenes que Chateaubriand rebuscaba en Homero y conseguía engarzar en su estilo con encanto, si no con la sencillez augusta del inimitable modelo; poema, en suma, que marca el apogeo de un talento y la plenitud de una manera elevada y brillantísima. Esto sucedía en 1809. Pero el filtro ya no actuaba, el círculo mágico se había roto; el momento era distinto; la Revolución, semiaplastada, removía sus miembros de dragón que tiene siete vidas; las críticas fueron acerbas y crueles, tibio el entusiasmo; el público, según el dicho de Chênedollé, se venga en las reputaciones adultas de las caricias que les prodigó cuando estaban en la

niñez. Hubo quien calificó a Los mártires de «necedad de un hombre de talento», y Chateaubriand, con el corazón ulcerado, se despidió de las musas en las páginas del Itinerario. Resolvió consagrar la segunda mitad de la vida a la política y a la historia.

El genio del Cristianismo, en conjunto, señala el momento del renacimiento religioso, en la hora del albor romántico: y es una obra que, llevando las huellas de la misma aspiración que dictaba a Chénier su poema de Hermes, a Delille sus Tres reinos, tiene como valor propio el de responder a un gran movimiento de sensibilidad, de aparecer cuando los espíritus necesitaban enlazar la tradición religiosa, interrumpida y violentamente truncada por los sucesos políticos y la baraúnda de las incredulidades intelectuales. Este renacimiento religioso que tuvo después, produjo los apologistas de Maistre, Bonald, Lamennais en sus primeros tiempos, y es la fuente de la inspiración de Lamartine y de las primeras poesías de Víctor Hugo, inauguró verdaderamente el romanticismo en Francia. Allí donde tanta sangre se había vertido y tantas luchas se habían realizado, donde bajo una aparente revolución política lo que se había debatido era la afirmación religiosa, tenía el romanticismo que aparecer respondiendo a la tendencia defensiva de esa afirmación. Por eso el primer monumento romántico es una vasta apologética cristiana.

Y este sentimiento por Chateaubriand restaurado, mejor diríamos innovado, en gran parte, tuvo dos aspectos: el social y político, y el psicológico sentimental, más genuino todavía. Los grandes apologistas, como un Bonald, o un Veuillot, aspiran más que a conmover, a persuadir: y siempre sus páginas responden a un estado transitorio de la sociedad y de la historia religiosa. Por eso suelen envejecer y marchitarse, cuando tal estado cambia o se modifica. Nadie lee hoy las controversias de los primeros siglos de la Iglesia, y acaso nadie tampoco los escritos de Calvino y de Lutero. No es extraño que El genio del Cristianismo, no haya podido resistir el paso de los años. Pero la emoción que suscitó, transformándose, persiste. Lo observé reiteradamente en el capítulo anterior: el sentimiento no cesa ya ni un instante de surgir en diversas formas, en las letras, y el religioso ocupa muy preferente lugar en los diversos períodos que siguen al albor romántico.

Hasta el período más reciente, última modalidad de la literatura que ha revestido caracteres algo generales, el decadentismo y el simbolismo, el sentimiento religioso impregna el desarrollo literario. Son formas de la preocupación religiosa muchas que no lo parecen, o que parecen hasta impiedades, como el

satanismo, el magismo, la celebración, o si no se quiere que en serio se haya celebrado, la obsesión de la misa negra, y tantos matices diversos de misticismo, que no será ortodoxo en conjunto, pero no olvidemos que, en la Edad Media, tampoco todos los místicos eran ortodoxos, ni mucho menos. Cada vez que ha resurgido un fermento romántico, se ha producido un movimiento religioso, con varios y complicados caracteres, y en escala tan extensa, que va desde la hermosísima novela, pura y delicadamente cristiana, El leproso de la ciudad de Aosta, Xavier de Maistre, hasta el sacrílego relato de Huysmans, titulado Lá Bas. Y en las almas, la inquietud religiosa, habiendo clavado una vez su aguijón, lo hace como la abeja, que lo deja allí para siempre. Esta gran inquietud atormentó a Lamennais, trajo al retortero a Renan, originó conversiones, como la de Bourget y la de Brunetière, y, para decirlo pronto, dividió a Francia en dos campos: porque el error capital, para mí inexplicable, de las revoluciones, es atentar a la libertad de la conciencia, como si no escribiesen en sus programas esa misma libertad, y quisiesen recoger la herencia, mejorada en tercio y quinto, de las persecuciones antiguas. Mas ello es así, y las revoluciones han puesto a las conciencias, en el trance de optar, o por su fe, que ven tan combatida cual no lo fue jamás la incredulidad en otros tiempos, o por las instituciones de su patria, que debieran ser tales, que todo ciudadano las acatase sin tener que mutilar su alma.

Lo que más claro resulta, cuando nos fijamos en el servicio prestado a la idea religiosa por el vizconde de Chateaubriand, es que, coincidiendo también en esto con su maestro Rousseau, contiene una profesión de fe adversa a todo el sentido de la Enciclopedia. Este sentido, lo veremos renacer, levantar la cabeza: veremos afirmarse en diversas formas el jacobismo, la negación burlona y sin comprensión ni sentido histórico de ninguna especie; pero desde Chateaubriand, no cabe duda, ha sido abollado ese endriago de cartón piedra, y su caricatura y su condena definitiva la hará un gran novelista, Flaubert, en el personaje divertido del inefable boticario Homais.

He dicho que faltó a la Enciclopedia el sentido de la Historia, y no creo que éste sea un gran descubrimiento, porque la Historia, según Voltaire y el gran Diccionario, es algo desacreditado, imposible de tolerar, y aun de leer. En la Historia, la influencia romántica de Chateaubriand originó un cambio profundo. No fue por medio de El genio del Cristianismo, sino de los Mártires, como Chateaubriand despertó el genio de Agustín Thierry, creador de la historia narrativa en Francia, primero que la transformó, y la modificó denunciando lo que faltaba a los historiadores que le habían precedido para dar idea un tanto

aproximada de los cambios y diferencias que separan a cada período del anterior, y que le dan su propio carácter.

La magnífica descripción contenida en el libro VI de Los mártires, del campamento de los Francos, hizo ver a Thierry el elemento de verdad que contiene a veces la poesía —en este caso no rimada— cuando, a su luz de Luna, el historiador se representa lo que fue cual si lo estuviese presenciando, y con ese tono de realidad que prestan las imágenes de la vida, concebidas por el arte. Guiado por Chateaubriand, aprendió a dar a los pasados siglos su tono, su colorido y su significación. Así, a la emoción histórica, provocada por un fragmento de poema, el canto de guerra de los Francos «¡Faramundo, Faramundo, hemos combatido con la espada!» se debió la bella obra, de nadie desconocida y siempre celebrada: Historia de la conquista de Inglaterra por los normandos.

Y ahora que hemos considerado la acción de Chateaubriand en uno de los factores esenciales del romanticismo, el sentimiento religioso en la obra apologética, aplacemos para el capítulo siguiente el estudio de otro orden de sentimientos no menos capitales en el romanticismo, y decisivos en el arte, en sus formas líricas. Vamos a tratar de Atala y de René.

Tal es la levadura que fermenta en el romanticismo, que sin ella sería únicamente una retórica.

Hay una circunstancia que lo decide todo, a mi ver: y es el hecho innegable de que Chateaubriand tiene, no solo cristiana, sino esencialmente católica, la imaginación, y de los dogmas fundamentales del cristianismo se derivan hasta los libros por los cuales se ha dudado de su fe. René es el primero que está en este caso. Todo en él repugna al racionalismo protestante, y todo en su espíritu rechaza el racionalismo materialista del siglo XVIII, que se sobrepuso un momento a su verdadera naturaleza moral y mental. Todo en él propende al individualismo, siguiendo en esto la doctrina, nada racionalista tampoco, al contrario, de su maestro Rousseau. Sutilizando un poco, no mucho, pudiéramos afirmar que no hay tendencia más católica que la de hacerse centro del mundo, y ha sido en realidad el yo, en su más exaltada expresión, lo que ha impulsado a los místicos y a los mártires, y lo que hacía decir a Felipe II que salvar una sola alma valía más que adquirir inmensos territorios. No digo que por este camino del yo, del autocentrismo, no se pueda ir a la heterodoxia, y Chateaubriand fue un tanto sospechoso siempre; digo que es una idea que procede directamente del

catolicismo, porque las herejías procedieron siempre de deformaciones de la fe.

XII. La literatura del primer Imperio. Los grandes literatos no son favorables a Napoleón. El falso Osián. Los salones. Las damas novelistas: la duquesa de Duras, madame de Krudener; su novela «Valeria». Madame de Staël; «Delfina» y «Corina». El feminismo y la sociabilidad de la Staël. Bibliografía

Hay en la Historia de la literatura francesa un período en que parece detenerse el movimiento iniciado por la Revolución, y en que el romanticismo, no afirmado aún poderosamente sino por un escritor de genio, que fue, como sabemos, Juan Jacobo Rousseau, parece ensayar su vuelo, antes de remontarlo. Forman este período, los primeros años del siglo XIX, que llena con sus fastos y su figura colosal el Corso. Bien hubiese querido aquel gran Capitán que surgiesen eminentes literatos, siempre que estuviesen de su parte y le rindieran pleitesía; y fue todo lo contrario, a decir verdad, lo que sucedió. Napoleón, que tuvo apasionados admiradores después de su caída, mientras absorbió el poder omnímodo vio alzarse en contra suya a los grandes escritores de su época, a pesar de no haber omitido medio de alentar y proteger la literatura, ni de recompensar con pensiones y honores a los que la representaban y se prestaron a admitir su favor.

Así, la literatura del primer Imperio lleva un sello especial: es algo donde se mezclan elementos diversos, procedentes de varias épocas, que han ido dejando residuos que el impetuoso romanticismo no tardará en barrer. Quedan, en la literatura del primer Imperio, rastros de clasicismo, del que dominó todavía en el siglo XVIII; y, por este carácter de retraso, puede ser incluida en el número de las literaturas que mueren. Era una literatura sin brío, que contrastaba, por su apocamiento, con los arrestos y el fragor de la Historia que se atropellaba. Abundaban, eso sí, los hombres de ciencia, pero los literatos propiamente dichos y adictos al régimen escaseaban, a pesar de tantos premios y distinciones con que los galardonaba Napoleón. Y se diría que las campañas del Corso, en las que se derrochó tanto heroísmo, debieran inspirar a la Musa épica; pero rara vez han coincidido en el tiempo las hazañas y sus cantores: es más adelante cuando la Musa recobra sus derechos: Napoleón, para ser cantado, y magníficamente por cierto, por Manzoni y Víctor Hugo, tenía que sufrir primero su purgatorio en Santa Elena, y ser inhumado en el triste peñón.

Siendo más bien clásica la literatura del primer Imperio, no por eso interrumpieron su fermentación los gérmenes ardientes de romanticismo. Osián, el falso Osián, fue una moda literaria que siguió el mismo Napoleón con entusiasmo y fervor de neófito, llegando a preferir al hijo de Fingal a todos los héroes que ensalzó la epopeya griega. Y Osián es un testimonio ultrarromántico, que se aparece unido, del modo más curioso y típico, a las manifestaciones de ese estilo que se llama del Imperio por antonomasia, y que campea en muebles, telas, porcelanas, relojes, candelabros, cuadros y grabados. Nosotros todavía hemos visto en nuestras casas viejas a Óscar y a Malvina, en bronce o en estampas con marco de rosetas. Y un hombre tan positivo y apreciador de la realidad como Napoleón, un hombre de Gobierno, un estadista, ponía, sin embargo, sobre su cabeza este romanticismo descabellado, el más irreal de cuantos existieron.

Napoleón tuvo siempre adversos a dos elementos inestimables: los grandes escritores y la Sociedad, representada por los salones, que habían resucitado y recobrado el influjo que, desde Luis XIV, ostentaron de continuo en la cultísima Francia. Y los salones fomentaban la ya inminente restauración de la dinastía borbónica, y esto ocurría hasta en el salón presidido por la liberal Madama de Staël. En general, los salones eran un ambiente favorable al romanticismo. Los salones representaban siempre la opinión de las mujeres, y mejor diríamos, en este caso, de las señoras, y entre ellas perseveraba el culto devoto de Juan Jacobo Rousseau, esencialmente lírico. Hemos notado, constantemente, el hecho de que el romanticismo lírico se inició, no en el verso, sino en la prosa; y, bajo el Imperio, es en la novela donde se desarrollan los gérmenes románticos, y se propaga, en mil ramificaciones, la escuela del autor de La Nueva Eloísa. Cultivan la novela, en este primer período, principalmente las mujeres, la fiel secta de Rousseau. Entre estas mujeres novelistas, algunas han caído en el olvido y apenas si se hace de ellas la más ligera mención: verbigracia, de la autora de Carolina de Lichtfield, y de la en su tiempo muy renombrada Madama de Genlis, que escribió Las veladas del castillo.

Parecen estas novelistas sentimentales la capa de mantillo que abonó el terreno donde había de brotar, vigoroso y todo hecho ramas y retoños, el árbol de Jorge Sand. Lejos estamos de ella todavía, y por ahora nos limitaremos a recordar a sus predecesoras, a las hijas de Juan Jacobo, melancólicas y exaltadas. La duquesa de Duras, grande amiga de Chateaubriand, y que reunía en su salón a la flor de las letras y de la diplomacia, se animó a publicar, en 1823, una novela titulada Ourika, y en 1825 otra titulada Eduardo. Y digo se animó, porque Madama de

Duras no es, como Jorge Sand o la Staël, una literata profesional, sino una escritora ocasional de esas a quienes sus amigos convencen un día de que debe arrostrar la publicidad, pero que habitualmente la rehuyen con elegante mohín. Ourika y Eduardo, los dos héroes de la duquesa de Duras, son dos enamorados a quienes las preocupaciones sociales no permiten realizar su dicha. En el caso de Ourika, realmente, hay algo más que las preocupaciones sociales: hay una cuestión de raza. Si Eduardo es plebeyo, Ourika es negra. El punto por el cual la duquesa —tal vez— precede a Jorge Sand, es el que su biógrafo y retratista, Sainte Beuve, ha resumido en estas palabras: «La idea de Ourika y de Eduardo —dice— es una idea de desigualdad, sea natural, sea de posición social, una idea de obstáculo, de valla, entre el deseo del alma y su objeto: es algo que nos falta y que nos devora». La misma definición puede aplicarse a las creaciones líricas de Jorge Sand, pero la diferencia es grande: los personajes de la duquesa de Duras se resignan, niegan su yo, con tal arranque afirmado por la autora de Lelia. Ourika, [...] negra apasionada, que por no ver el color de su piel había quitado de su habitación todos los espejos, entra, resignada, en un convento y acaba por decir que no existe reposo sino en Dios. Su lirismo es ese dulce lirismo cristiano, cuyo ejemplo más tierno y delicado lo dejó en la vida Luisa de Lavalliére.

Eduardo, por su origen y significación va más allá que Ourika. Es la novela de la desigualdad de condición social, algo como La de San Quintín, de Galdós; pero es la desigualdad social puesta de relieve por tan terribles acontecimientos históricos, que en el plebeyo Eduardo y la aristócrata Natalia parecen simbolizados los dos siglos «armado el uno contra el otro», de que hablaba Manzoni. En estos libros líricos de la Duras (católica y creyente, como lo acreditan las Reflexiones cristianas que compuso), hay el fondo de melancolía y hasta de desesperación crónica, la frase es de ella misma, que caracteriza a la generación de René. Algo del alma de Chateaubriand, muy atenuado, existe en el alma de la duquesa, la cual creía que quien, en su juventud, había presenciado el Terror y asistido a las escenas espantosas que lo acompañaron, no podía haber sido joven, y que esta tristeza primera, de que su espíritu se impregnó, les acompañará hasta el sepulcro.

Madama de Krudener, rusa de nación, que nació en Riga, el año 1764, y murió en 1824, escribió una de las novelas sentimentales más celebradas: Valeria. La biografía de la autora, que en parte se refleja en esta ficción, está, como en las de Jorge Sand, idealísimamente mezclada al relato. Madame de Krudener anuncia y precede a Jorge Sand en varios respectos. Uno de ellos, es el de su manera de entender la relación matrimonial, basándola en una fusión completa de las almas,

y no sufriéndola como deber, ni como contrato, ni como lazo social. En tal concepto lírico se adelanta a Jorge Sand la aristocrática dama la cual, poco a poco, había de convertirse en la predicadora mística, la iluminada y profetisa que fue en sus últimos años. De gérmenes ya constantes de misticismo, se notan las huellas en la novela, cuya autora protesta de que ha querido hacer una obra moral, pintar la pureza de las costumbres; su héroe, aquel Gustavo tan finamente prendado de Valeria, insiste muy frecuentemente en las ideas y manifestaciones religiosas. Pero, con toda esta pureza y esta religiosidad, Valeria no deja de ser cosa lírica, apasionada, punto menos que La Nueva Eloísa.

Su autora la escribió el año de 1804, cuando ya frisaba en los cuarenta y había brillado como un astro deslumbrador en la sociedad y en el mundo. Y la escribió en francés, habiendo sido Francia su patria adoptiva. Solo en ciertos matices de sentimiento marcado con la impronta de la raza, se podía conocer que aquella novelista procedía del Norte. El éxito de Valeria, muy preparado, según parece, hasta por la autora misma, fue completo y brillante. Chateaubriand, entonces joven, calificó a Valeria de hermana menor de René y otras veces la llamó «hija natural de René y Delfina».

El asunto de Valeria es igual al de Werther, como ya notó Sainte Beuve: trátase de un caballero que se enamora de la mujer de su mejor amigo, y lucha en vano por triunfar de una pasión funesta, hasta que, no pudiendo conseguirlo, se suicida. La heroína de la historia, parece cosa averiguada que es la propia Madama Krudener, que se retrata de un modo apenas disfrazado en las páginas del libro, y pinta un lindo cuadro de la época de la Restauración, al describirse a sí misma bailando aquella «danza del chal», que de tal modo entusiasmaba cuando la ejecutaba en los salones.

En la mezcla del misticismo con otro orden de sentimientos más profanos, también es la Krudener una precursora de Jorge Sand. De ella dice malignamente Sainte Beuve, que tuvo la costumbre de mezclar a Dios con todas las cosas, hasta con aquellas en que menos debe agradarle que le mezclen. Y el propio misticismo bastardeado encontraremos en las grandes novelas líricas de Jorge Sand.

Al lado de estos nombres que hoy se esfuman en la penumbra, la Duras, la Krudener, hay que situar el nombre por tantos estilos gloriosos de la Staël. Hemos estudiado necesariamente, pero sin insistir, algo de su crítica, poderosa, viril y profunda; algo del influjo de sus ideas, que han penetrado por completo

en la moderna mentalidad, y abierto al romanticismo del pensamiento un cauce hondísimo; ahora, desde el punto de vista del tema de este libro, vamos a considerar sus novelas líricas, por las cuales precede también a Jorge Sand, si bien la afirmación que de ellas se desprende puede ser la contraria de la que la autora de Lelia dejó establecida. Madama de Staël había sufrido demasiado el roce de la sociedad; había contado demasiado con la opinión; había sido sobradamente reina de los salones, de la conversación, de la relación amistosa con talentos y grandezas, para que cupiese en ella el sentido, enteramente derivado de Rousseau, que se insubordina contra la sociedad, y la niega, en nombre de los derechos del individuo.

Así, veremos a la Staël dar a la mujer el consejo contrario: el de la sumisión a las leyes sociales, contra la pasión y sus derechos. Este fue el verdadero sentido de Corina y Delfina, las dos a su hora famosísimas novelas de la hija de Necker, del más prestigioso enemigo de Napoleón, y el que mayor persecución sufrió por el régimen imperial.

Delfina, de Madama de Staël, vio la luz en 1802. Es una novela de pasión y de análisis, y hay en ella, como en todos los documentos personales que en tal época se publicaron, visible la garra de Juan Jacobo. No abundan los sucesos ni los incidentes en Delfina: la trama es sencilla, aunque el final, trágico, haga de Delfina un Werther hembra, pues Delfina, como tantos héroes de novela, acaba suicidándose. Delfina, que ha enviudado y respeta la memoria de su primer marido, se enamora de un extranjero, Leoncio. Hay entre Delfina y su preferido un vivo contraste: ella no respeta las convenciones sociales si está tranquila su conciencia: él es capaz de sacrificar a los respetos humanos la pasión. Y por eso, habiendo tratado un casamiento antes de conocer a Delfina, lo realiza, aunque es a Delfina a quien quiere. Casado Leoncio, siguen queriéndose y viéndose y luchando, hasta que la sociedad, enemiga de las pasiones, excluye a Delfina, y ésta no tiene más remedio que retirarse a un convento, donde acaba por tomar el velo. En estas circunstancias, muere la mujer de Leoncio, y corre él al lado de su amiga; sale ella del convento; él la abandona, y cuando él, como emigrado, ha sido condenado a muerte, Delfina se envenena por no sobrevivirle. En esta heroína despreciadora de la opinión, de las conveniencias sociales, del mundo entero, que no reconoce más ley que su propia conciencia, no es difícil ver, anticipadamente, a Jorge Sand.

Al revés de lo que le había de suceder a Valeria, Delfina fue atacada con verdadero furor. Se acercaban para madama de Staël las horas malas, el

destierro. Pero también el número y la violencia de los ataques es género de triunfo, y no faltaron acérrimos defensores a Delfina. Ha quedado vindicada esta novela de la acusación de disolvente respecto al matrimonio, y hasta no ha sido difícil ver que su moral consiste en suponer que la dicha conyugal es más hermosa que la pasión satisfecha. Y, en esto, Madama de Staël, como hemos indicado, difiere profundamente de Jorge Sand.

Corina, en su línea, es también un alegato contra las conveniencias sociales. Su heroína las desdeña. Verdad es que no tiene nada de extraño que un ser tan excepcional como Corina pueda desdeñar lo que le plazca. Corina, de la cual se ha dicho que es como quisiera ser la autora, reúne cuantas perfecciones y méritos se pueden soñar. Canta, pinta, improvisa, compone versos preciosos, y es, además un portento de belleza y de juventud. Con semejante cúmulo de cualidades, no hay que extrañar que la conduzcan en triunfo al Capitolio, y allí la coronen, rindiendo tributo a su genio. Pero Corina, astro refulgente, no es la mujer que puede dar la felicidad doméstica, y el hombre a quien ama tendrá que buscar esa dicha en una mujer sencilla, modesta y dulce, y Corina será la más desgraciada criatura. Y he aquí un concepto bien lírico, el de la incompatibilidad de la pasión y del sentimentalismo individualista con la dicha apacible y oscura del hogar. Las almas marcadas con el sello de la grandeza lírica, las almas como las de Corina y René, están señaladas por la garra candente del águila, y así, a Corina, solo le queda la facultad de sufrir.

Este carácter de Corina, por el cual la mujer empieza a afirmar su libertad sentimental en estas novelas de Madame de Staël, no es sino reflejo y expresión del alma de la autora, exenta de hipocresía, franca y clara. Este alma se transparenta mejor aún en un capítulo del libro titulado De la literatura, y que trata de las mujeres que cultivan las letras. En él, con la penetración que demuestra siempre, la Staël se hace cargo de la importancia capital que para las mujeres tiene la sociedad. Y, bien mirado, de lo que trata es de la importancia capital que ha tenido para ella, o mejor dicho, de lo que por la sociedad ha padecido, de la injusticia y coacción que la han rodeado incesantemente, como a ser superior que era. Tenemos aquí la misma tesis del Stello, de Vigny; la sociedad contra el ser superior; tesis de individualismo, forma de la expansión a que la personalidad aspira, después de la emancipación que se ha anunciado, pero que no se ha realizado. Para Chatterton, el enemigo es la sociedad inglesa, con su organización a la vez puritana e hipócrita, con su desprecio de lo que no es, inmediatamente útil, con su indiferencia hacia el arte, si el arte no llena un fin conveniente y a la vez muy correcto; para la Staël, el enemigo es,

principalmente, y dentro de la sociedad, el hombre; con su tendencia innata a oprimir al individuo superior si es mujer, valiéndose, para realizar tal opresión, de las fuerzas sociales, acumuladas desde hace siglos, para establecer un orden de cosas que resiste a las revoluciones.

Y así, dice concisamente: «En las monarquías, las mujeres que aspiran a la gloria tienen que temer el ridículo; y en las repúblicas, el odio».

Al analizar los sentimientos que una mujer como la Staël pudo suscitar bajo la monarquía y bajo la república, la autora pone el dedo en una de las llagas de la Revolución, que habiendo proclamado los derechos del hombre, no pensó siquiera que pudiesen proclamarse jamás los de la mujer. Y para la Staël era esto doblemente doloroso, puesto que aquella Revolución, no en sus excesos, pero en su tendencia general, era la realización de sus ideas, de su liberalismo constante, generoso y hasta utópico, en lo que tuvo de perfectibilista. Por eso, en el tono de calurosa moderación con que siempre se expresa, dice en ese capítulo: «Ilustrar, instruir, perfeccionar a las mujeres como a los hombres, a las naciones como a los individuos, es el mejor secreto para todos los fines razonables, para todas las relaciones sociales y políticas que han menester duradero fundamento».

Pero la Staël, al protestar, de un modo mesurado, sentido, contra la sociedad en lo que concierne a la mujer; al encontrar en ese mismo sentimiento de protesta la inspiración lírica de Delfina y de Corina, no aspira a destruir la sociedad, ni a minar sus bases; y aquí tomo la palabra sociedad en el sentido de sociabilidad, de los lazos que establece, y de los cuales se forma y deriva la opinión. Madama de Staël es una mujer eminentemente sociable, acostumbrada a tener su salón, a frecuentar los de los demás; su sociabilidad tiene, es cierto, un color más intelectual que aristocrático; pero también en lo intelectual hay aristocracias, y ella estaba muy habituada a discernirlas. Nunca pudiera aplicarse a la literatura de madama de Staël el dictado de antisocial, con gran razón aplicado a mucha parte de los escritos de Jorge Sand. Y es que para que sea antisocial una mujer francesa, tiene que haber nacido fuera de la sociedad, si así puede decirse; en el campo, en un círculo donde lo social sea enteramente accesorio y no influya en toda la vida. La Staël, que dejó tan elocuentes documentos y alegatos contra la sociedad, en un respecto, en el de la injusticia cometida incesantemente con la mujer superior, respetaba, sin embargo, profundamente a la sociedad, hasta el extremo de no querer casarse con Benjamín Constant, a quien amaba, «por no desorientar a Europa». Y es que, en efecto, para la Staël, la sociedad iba más allá de París, y hasta de Francia: había viajado tanto, y siempre sociablemente,

formándose relaciones internacionales, dejando amigos donde quiera, que nada tenía de ambiciosa ni de jactanciosa su frase.

En la manera de entender el lirismo que tuvo madama de Staël, vemos la dificultad que habían de encontrar las reivindicaciones del individualismo en el espíritu de sociabilidad francesa. No en balde se ha afirmado que el carácter esencial de la literatura francesa era justamente ser una literatura sociable, y, por consiguiente, social, y que nadie en Francia ha escrito sino mirando a la sociedad, «sin separar jamás la expresión del pensamiento de la consideración del público a quien la dirigía, ni, por lo tanto, el arte de escribir del de agradar, persuadir y convencer». Por eso —suele añadirse— lo que no es claro, no es francés; por eso los prosistas franceses, en general, no aspiran sino a hacerse entender, a que el público se dé cuenta exacta de lo que han pretendido decirle. Tal empeño, afirma Brunetière, ha sido común hasta a los románticos que al aclimatar un vocabulario menos noble, menos selecto que el de los clásicos, solo aspiran a tener un público más numeroso.

En lo que ya no estoy tan de acuerdo, es cuando el mismo ilustre crítico dice que las novelas francesas, a excepción de Adolfo y René, que no son novelas, parecen todas «imágenes sociales». Habrá que agrandar mucho la lista de estas excepciones, de estas obras que no son imágenes sociales, pero que pudieron serlo también en su día, aunque significasen algo en contrario a la sociedad, según estaba formada cuando se escribían tales obras. Son, a mi ver, imágenes sociales todas las que responden a un momento en la historia.

Bibliografía: Acerca de los novelistas sentimentales que son una nota característica de la literatura del Imperio, léase a Sainte Beuve, en sus Retratos de mujeres, y, en general, en sus Lunes. Con respecto a Madame de Staël, léanse sus novelas en la edición de sus Obras completas, en diez y siete volúmenes, 1820 y 1821. Y acerca de su personalidad literaria y de su carácter, conviene consultar el libro titulado Madama de Staël, por Alberto Sorel, París, 1890; Madama de Staël et Italie, por Dejob, París, 1890; D’Haussonville, El salón de madama Necker, París, 1811. Copet y Weimar, París, 1862; y Madama de Staël y su época, por Lady Blennerhassett: está traducido al francés, y vio la luz en París, 1890.

XIII. Víctor Hugo, su biografía, su españolismo. Caracteres del lirismo de Víctor Hugo. Es un poeta verbal. Las tres maneras de su lirismo no son sino dos en realidad. La poesía política. Las «Odas», las «Baladas», las «Orientales». «La tristeza de Olimpio»

Víctor Hugo nació en Besançon, en 1802. Su familia era originaria de Lorena. Renato, duque de Lorena, ennobleció a uno de sus antepasados. El padre de Víctor Hugo, fue el general José Hugo, uno de los más adictos a Bonaparte, y que siguió la suerte del rey José, el Intruso. Estuvo a su lado en Nápoles, y pasó a España, cuando José se puso la corona para ser, no rey de España, sino un prefecto del Imperio. Cuando la familia del general Hugo vino a reunirse con él, el niño Víctor fue enviado a un colegio que se encontraba en la calle de San Jorge, a la que después se ha dado, y creo ha hecho bien en dársele, el nombre de Víctor Hugo. Tenía el niño diez años cuando sus padres hubieron de marcharse de España, porque no había en ella seguridad para los invasores; pero llevaba Hugo consigo aquella imborrable impresión de España, que tanto influjo ejerció sobre la formación del romanticismo por lo que a Hugo corresponde en ella. De aquí la mezcla de afectación y entusiasmo con que Hugo habló siempre de España, trayéndola más o menos a cuento sin cesar. Hasta parece darle cierto orgullo el decir que Besançon, donde nació, es «una vieja ciudad española», lo cual, entre paréntesis, no es exacto; pero la exactitud no ha sido jamás una cualidad de Víctor Hugo.

Por este influjo del recuerdo de España, del sentido más o menos típicamente español de su obra, había que empezar por este aspecto de su biografía. Sin el viaje a España, hecho realizado en circunstancias tan dramáticas, ni sería lo mismo Víctor Hugo, ni el romanticismo que de él procede y que le reconoció por jefe de escuela.

Ciertamente, si lo que nos representamos de un modo muy vivo y eficaz es como si fuese verdadero, no hay cosa más auténtica que el españolismo de Víctor Hugo. No importa que, al tratar esos asuntos españoles a que tenía tanta afición, incurra en errores muy donosos, demostrados por el docto hispanófilo Morel Fatio en sus Estudios sobre España. Son lo de menos estos errores: el sentimiento general español de Hugo estaba impregnado de aquella hinchazón

especial y aquel concepto fantástico que por tanto tiempo han viciado la idea que de España han hecho los franceses. Lo positivo es que la extraordinaria precocidad de Hugo, realmente excepcional, contribuyó a que la impresión de España fuese en él acaso decisiva.

El Victor Hugo lírico es menos españolizante que el dramático y menos romántico, también. En sus comienzos, estuvo algo embebido de clasicismo, y, como todos saben, impregnado de legitimismo católico. En 1822, contando el poeta veinte años, vio la luz el primer tomo de versos, las Odas.

Y lo primero que tenemos que notar, en esta como en las demás colecciones de poemas de Víctor Hugo, es que su fama y nombre, enormes desde el primer momento, no fueron nunca el resultado de una aprobación unánime. De Víctor Hugo se llegó a hacer, con el tiempo, un Dios; pero un Dios que suscitó rabiosos ateos y tenaces herejes. La herejía —continuemos hablando figuradamente— socavó su altar. La posteridad no ha empleado un fallo unánime. Y cada vez se acentúa la dureza de este fallo.

La causa —o por lo menos una de las causas— de esta diversidad de pareceres respecto de Víctor Hugo, es el apasionamiento y parcialidad de su Musa. No hablo ahora sino de su inspiración lírica, pero en ella, es donde Hugo dio suelta a su pasión violenta, social, política, y hasta personal.

Ha podido decirse de él que estableció su imperio en medio de las pasiones humanas. Parecido en esto al Dante, la actualidad política le inspiró, y mientras para todo lo que miraba desde lejos y desde alto tuvo raudales de benevolencia, hasta de ternura, para lo que le afectaba y le contrariaba poco o mucho tuvo manantiales de amargura y surtidores de cólera y de hiel. Los tuvo también para personas e ideas que más adelante abrazó estrechamente, por ejemplo, el emperador.

Y esta parcialidad, afirmada en tan magnífica forma, fue lo que le valió a Víctor Hugo un público desbordante de entusiasmo, una fama que no ha tenido igual. En las razones y causas de esa fortuna rápida y deslumbradora, hay una, sin embargo, que afecta más directamente a estos estudios, y que hasta es su mismo asunto. El carácter revolucionario del romanticismo, y la resistencia de los clásicos. Víctor Hugo no fue, bien lo sabemos, el único romántico; pero fue el que pareció representar de un modo más significativo a la nueva escuela. No se le atacaba como poeta, sino como innovador, y como innovador se le ensalzaba

también y empezaba a adorársele.

Acaso en el romanticismo de Hugo no se vio, y, en efecto, no podía verse, un resurgimiento de las antiguas tradiciones medioevales, sino un acceso agudo de españolismo y de orientalismo.

Conviene decir que acaso el juicio más equitativo que he leído sobre Hugo, respecto a su primera época, es acaso el del clasicón a quien trató de insano y de pedante: el historiador de la literatura francesa, Nisard. Nisard le calificó de talento lleno de estro y de novedad —todas las novedades dejan de serlo alguna vez, digo yo—, cuyos pensamientos son fuertes y atrevidos, llenos de colorido y de elemento pintoresco, que lleva a veces la originalidad hasta la extravagancia, la sublimidad al extremo; y que no parece que anda a su paso natural, sino en las alturas, donde hay amenaza de caída.

Vio también Nisard un elemento en Víctor Hugo, y hay que reconocer que lo vio tempranamente: el servicio prestado a la lengua francesa, empobrecida por el clasicismo. No diré que solo a Hugo se deba este beneficio, aunque el poeta sea uno de los más activos, y hasta de los más conscientes artífices de la transformación, aun al lado de Chateaubriand. Él se atribuye, por otra parte, el mérito mayor de ella, y se jacta de haber sido el primero en mezclar el azul del cielo con el fango terrestre, concediendo iguales derechos a todas las palabras. Y, en efecto, Chateaubriand, en su poética prosa, que casi nos obliga a contarle en el número de los poetas, demostró los inagotables recursos del idioma, su colorido, su música; pero Hugo fue más osado; más radical. Las enseñanzas y doctrinas de la Neología, de Lemercier, no le cayeron en saco roto. Creyó, como el autor de la Panhypocrisiade, el catedrático de historia que quiso introducir tres mil palabras nuevas en el idioma, y que indudablemente era hombre de cierta originalidad, que las lenguas empobrecidas estorbaban al pensamiento, y entendía que fijar una lengua era crucificarla. Tempranamente, Lemercier entendió que ciertas palabras de los dialectos y de las hablas aldeanas debían ser admitidas en la lengua general, y anunció que el escritor que lograse hacer adoptar sus neologismos, legislaría sobre el idioma. Chateaubriand, sin anunciar nada, hizo innovación en la sintaxis y dio a la prosa poética un vuelo desconocido. Su estilo era también nuevo, y es bien sabido que no era innovador solo en el idioma. Pero el poder de Víctor Hugo sobre las palabras, ese modo de dominar, como un conquistador implacable, la lengua, lo demostró desde los primeros momentos de su producción literaria, y como poeta lírico, aunque haya distancia entre las Odas y los Castigos. Conviene notar que Víctor Hugo se

sirvió de todas las palabras, no solo populares, sino pedantescas y gongorinas, y retorció la frase y el giro con la maestría violenta de un Quevedo, no conservando la nobleza caballeresca de un Zorrilla; y nombro a Zorrilla y a Quevedo, porque, entre nosotros, y sin exceptuar al extraño Torres Villarroel, son de los grandes innovadores y ahondadores del idioma.

Como condición preferente de la lírica de Hugo, y hasta de su poesía lírica, debemos notar que, propiamente hablando, no es lírica, en el sentido en que el lirismo romántico puede definirse, y ha sido considerado. Víctor Hugo es un poeta interior, y no pertenece al número de los sublimes inconscientes que solo refieren la historia de su alma, y que, si no tuviesen que contarla, nada contarían. Es la vida externa, el ambiente, el siglo en que vive, las circunstancias que le rodean, lo que dicta su inspiración, tanto más vigorosa cuanto más venida de fuera. Eco sonoro, según él mismo dice; alma de cristal, que centellea y vibra, colocada en el centro de todo, gran campana que ha menester que alguien la ponga en movimiento, tal fue Víctor Hugo, desde la Oda a las Vírgenes de Verdún, hasta los Castigos.

Falta por eso a su poesía algo de recogimiento, de delicadeza, de intimidad, y solo en contados casos, respiran sus sentimientos profundos y personales en sus versos. Por esta condición de recibir y devolver en espléndida forma la excitación que recibe de lo que le rodea o de lo que le es contemporáneo (hay que fijarse en que Víctor Hugo no tiene nada de tradicional, nada que evoque el pasado, y sus personajes de cota de malla o de trusa, excepto quizá en Nuestra señora de París, son nombres de hoy, o mejor dicho, son portavoces del autor), por esta condición, digo, de casa con tantas puertas y ventanas, que todos entran en ella libremente, no pediremos a Víctor Hugo honduras psicológicas: nos contentaremos con que nos deslumbre su verbalismo. Quisiera, para expresar mejor cómo entiendo esta condición de Víctor Hugo, compararle a otro poeta lírico; y será San Juan de la Cruz. Pensad de dónde viene la poesía de San Juan de la Cruz; qué ardiente hoguera, qué mundo interno vemos en esa alma. Y ved cómo Víctor Hugo es, ante todo, un gran poeta verbal. Lo que se puede hacer con la palabra, sin llegar al foco del sentir, lo veréis en Víctor Hugo, con una fuerza, una energía, una riqueza de vocabulario, un sensualismo y un color fuerte y hondo vigoroso, retórica llena de magia.

Para venir a la primera manera de Víctor Hugo en la poesía lírica, como quiera que es copiosa, tendré que elegir lo que me parezca típico y limitarme a ello. En la obra de todo poeta lírico hay que proceder así: son algunas composiciones las

que marcan huella. Y, ante todo, sepamos qué es lo que entiendo por qué corresponde a la primera materia de Víctor Hugo en la poesía lírica. Son, a mi ver, las obras, colecciones de poesías que publicó desde 1822 hasta 1835. Comprenden las Odas, dos tomos, con intervalo de dos años; las Odas y Baladas, otros dos años después; las Orientales; las Hojas de otoño, publicadas un año después del estreno de Hernani, y, por último, los Cantos del Crepúsculo. Podemos referir también a su primera manera Las voces interiores y Rayos y Sombras.

Aunque suele decirse que Víctor Hugo tuvo tres maneras diferentes en su lirismo, yo diría que no tuvo sino dos, siendo la tercera, no tanto la transformación, sino la decadencia de la anterior, como fruto de senilidad y de amaneramiento ya irremediable.

En la primera, puede afirmarse que está a la altura de los poetas más grandes de su época, y si no les sobrepuja, porque entre ellos se cuentan Lamartine y Vigny, importa que haya sufrido la influencia de algunos de ellos, como de los Poemas antiguos, de Vigny, y las Meditaciones, de Lamartine. No hay quien no sufra influencias, y, por la misma generalidad del fenómeno, no hay que extrañar si Víctor Hugo, en sus primeras obras, no se muestra tan original como en las que siguen; es decir, que no es dueño de la plenitud de su inspiración. Aunque la edad de la poesía parezca la de los veinte años, rara vez se llega a ella antes de la edad viril, nell mezzo del camin di nostra vita. La edad a la cual Víctor Hugo publicó sus primeros volúmenes de poesías, es la de las admiraciones y, por consecuencia, de las imitaciones.

Lo primero que canta Víctor Hugo en sus Odas, es la religión y la monarquía, sin la cual la poesía no se concibe, son sus palabras. Y el romanticismo, como escuela y teoría, no se deja ver en tales versos, semejantes a los de Lebrun. Lucha todavía con la tradición clásica y no acierta a desenvolverse de ella. Con sobrada y extravagante violencia se desenvolvió luego, al contarnos la historia insensata del antropoide Han de Islandia.

Las primeras Odas, realmente no son sino política sentimental, y sentimental las más veces, sigue siendo, a decir verdad, la mayor parte de la política poética de Víctor Hugo. Cantó, en versos rotundos y valientes, con notas de bellas imágenes y briosas estrofas, a las vírgenes de Verdún, guillotinadas por haber presentado flores a los prusianos (cómo cambia el tiempo), al niño del Temple, a la muerte del duque de Berry, al bautizo del duque de Burdeos, aquel niño del

milagro, que luego fue Enrique V; y anatematizó —ensayándose en el arte de anatematizar, en que fue siempre maestro— al que entonces llamó Bonaparte. ¿Qué episodio político no habrá cantado el joven vate? La expedición de los Cien mil hijos de San Luis a España; el caso, muy dudoso como autenticidad, del vaso de sangre de la señorita de Sombreuil; la consagración de Carlos X; y, sin salir de estas mismas Odas, pero habiendo transcurrido de cinco a seis o siete años, viene la conversión al bonapartismo, con la Oda a la Columna, a la cual tantos versos patrióticos y bélicos habían de seguir.

En la siguiente colección de odas, la política se eclipsa un momento, y se inicia, con la Oda titulada El poeta, en la que palpita una de las ideas que más frecuentemente se ha dilatado en exponer el autor: la de la misión providencial del poeta, del cual dice en la última estrofa que «los pueblos le rodean prosternados, el rayo le corona, y todo un Dios va en su frente». Y, en efecto, tal papel creyó siempre desempeñarlo Víctor Hugo.

Las Baladas son un juego imaginativo y un ejercicio de rimador ya dueño de los secretos de su arte. Metros olvidados, arcaicos, resucitaron en la Caza del Burgrave, en el Paso de armas del rey Juan. Y, por cierto, que es en las mismas Baladas donde se encuentra lo gracioso del relato españolista de Doña Padilla del Flor con su gracioso y castizo estribillo: «Niñas, que pasan los bueyes; esconded vuestros delantales rojos».

Con las Orientales, viene un nuevo aspecto de la inspiración del poeta. Son, sin duda, estos poemas fruto de las circunstancias exteriores, de los sucesos, de las grandes corrientes de opinión. Sucede siempre lo mismo en la poesía de Hugo. Lord Byron había muerto cinco años antes, en Grecia, dedicado a defender la causa de un pueblo que quería redimirse de la tiranía de los turcos; y el filohelenismo, que fue en Francia una moda además de una tendencia, y suscitó hondas simpatías, más o menos sinceras, como en tales casos sucede, produjo, entre otras manifestaciones, este libro interesantísimo desde el punto de vista del arte. Parecen solo una colección de acuarelas de vivo colorido, pero son verdaderamente, como enseñó el propio Víctor Hugo, la realización del carácter de la belleza por medio del carácter. Y ¿qué es el carácter, palabra de la cual tanto se abusa? Todo el mundo cree saber lo que entiende por carácter, y oímos decir que tiene carácter un cuadro y una romería, una pared vieja y un plato regional. Y parece que a la idea de carácter va unida la de autenticidad histórica del objeto o de la costumbre, y que el carácter es una especie de documento que revela lo genuino de las cosas. Ahora bien, el carácter y el color de los

románticos, no lo ignoramos, han sido muchas veces la terrible aventura de espectros de doña Padilla del Flor, o la Andaluza de Barcelona, de otro poeta no menos ilustre, aunque no tan grandioso como Víctor Hugo. ¿Por qué encontramos en las Orientales carácter, a pesar de las licencias, de no haber cosa menos auténtica que su Alicante lleno de minaretes ni, probablemente, más fantástica que su bajá inconsolable porque se le ha muerto su tigre de Nubia? Sucede con esto, cuando es un gran poeta el que desarrolla un tema, algo semejante a lo que pasa con las tablas de los primitivos: abundan en anacronismos, no responden a la realidad y, sin embargo, el sentimiento que comunican es hondo y está en armonía con el asunto, y hasta, por momentos, nos hace olvidar lo que pudieron ser aquellas escenas, vistas según un escueto verismo. Lo que en las Orientales es bello, hace olvidar, le llega, por el camino de los sentidos, al alma. Tal ocurre con la hermosa composición titulada Las cabezas del Serrallo. No importa que jamás hayan coronado seis mil cabezas cortadas las almenas y las terrazas llenas de rosas y jazmines en flor del Serrallo turco. El cuadro, por inventado, no es menos trágicamente hermoso.

Como tipo de sentimiento lírico y de conversión de un tema general en algo propio y personal, se toma siempre La tristeza de Olimpio, contenida en la colección titulada Rayos y Sombras. Olimpio es el mismo poeta, el que en Las Voces interiores se presenta como combatido por la envidia, la ironía y la calumnia, y no osando acercarse a una bella mujer que ha impresionado su alma, «porque el barril de pólvora teme a la chispa de lumbre». La Tristeza de Olimpio no es, en el fondo, sino la repetición de un tema mil veces cantado por los poetas: la rapidez del paso del tiempo, la melancolía de que todo pase y se borre, y de nuestras más hondas emociones y nuestros mayores sufrimientos no quede nada, más que, tal vez, la fisonomía de los lugares donde se desarrollaron. El olvido de la naturaleza, la indiferencia del paisaje y la casa y el jardín que llenaba y cómo transformaba el amor y hoy solo anima, dolorosamente el recuerdo...

Y, en bella imagen, nos lo dice el poeta: «Todas las pasiones se alejan con la edad, unas llevándose su máscara y las otras su cuchillo, como enjambre cantarín de histriones trashumantes, cuyo grupo vemos decrecer detrás de la loma»...

La tristeza de Olimpio no proviene de que la naturaleza olvide, sino de otra melancolía más vehemente aún: de que el mismo Olimpio pueda olvidar, perdiendo lo mejor de su yo. Y esto lo dijeron no pocos poetas románticos, empezando por Musset, cuando confiesa que el mal de que tanto ha sufrido

desapareció como un sueño; y es un tema que se remonta a Horacio, por lo menos, y que el Tasso desarrolló con encantadora brevedad; pero nadie lo ha desenvuelto de modo tan penetrante, en forma tan perfecta, que hacen de la Tristeza de Olimpio una de las poesías que no morirán nunca, pues es una de las más bellas de su autor, libre de ampulosidades, hinchazones y estilo declamatorio.

XIV. Razones para ocuparse de escritores y obras que no son de primera línea. Esteban Senancour; su biografía, su carácter melancólico. Su novela «Obermann». Examen de la obra y de sus tendencias. Benjamín Constant, «Adolfo». Examen de la obra. Bibliografía

Voy a hablar ahora de dos obras y dos autores, que no tuvieron, fuera de Francia, resonancia grande. El público español, en general, no les ha concedido importancia, ni ha modelado su espíritu en el de ellos, como no dejó de modelarlo en el de otros escritores de fama estruendosa y universal. Las románticas de provincias, lectoras insaciables, los estudiantes golosos y sedientos de novedades de lectura, pudieron, hacia 1830, practicar la devoción de Víctor Hugo, Chateaubriand y Alfredo de Musset; pero tal vez ni de nombre conocieron a Senancour y a Benjamín Constant.

Hay escritores que imprimen huella profunda en su siglo; y la fama de éstos se propaga hasta más allá de los límites de su suelo patrio, y ejerce una influencia europea y mundial. No son necesariamente estos escritores que tanto consiguen los que luego la crítica, ya depurada, coloca en el más alto lugar: y para ejemplo, citaré a Alejandro Dumas, padre, que fue sin duda, en su época, tan famoso como pudiera serlo el que más, y posteriormente se ha visto relegado tal vez a un puesto inferior a sus merecimientos. Y en cambio hay otros escritores que, a pesar de las revisiones de la crítica, no llegan nunca a parecer astros de primera magnitud en el firmamento literario. A los dos que son ahora asunto de mi estudio, les ha sucedido eso.

Y entonces, se me preguntará, ¿por qué otorgarles igual atención que a los astros que más resplandecen? En mí, sobre todo, podrá esto parecer una inconsecuencia, pues siempre que he tenido ocasión de opinar sobre lo que debe hacerse en crítica, en buena historia literaria, he reprobado el sistema de detenerse en el examen o siquiera en la referencia de los autores secundarios y de las obras que no han de dejar rastro alguno. He afirmado que lo que caía en olvido, caía casi siempre con razón, y que en literatura, igual que en historia, el derecho nace, positivamente, de la fuerza, cualesquiera que sean las teorías y convicciones generosas que se opongan a esta máxima. He entendido que con pocos nombres, si esos nombres responden a tendencias bien caracterizadas de un momento literario, puede hacerse, y aun debe, el estudio de tal momento. Hay

para ello, por otra parte, una causa: y es que cada día crece el número de autores y de obras, en aterradoras proporciones, y ni aun limitándose a un índice caben en libro. La selección se impone fatalmente. Si en un estudio parcial, o en una sabia monografía, puede apurarse el contenido de un aspecto literario, en la historia literaria propiamente dicha no cabe hacerlo, a menos que se disponga de un número ilimitado de volúmenes, y aun así, sería grave el inconveniente de recargar la memoria del lector con el peso de tanto nombre y de tanta obra, cuando lo único que le interesa son las corrientes poderosas y los textos verdaderamente representativos.

En el asunto de mi libro tampoco quiero comprender sino lo que algo significa, y lo que con él efectivamente se relaciona: y debo repetir, de cuando en cuando, que no se relaciona con mi libro sino lo que corresponde al lirismo. Tengo publicados tres volúmenes sobre historia literaria francesa, con carácter general y abarcando todos los géneros y todas las tendencias.

Al limitarme ahora al estudio del lirismo, ha cambiado, forzosamente, mi punto de vista y apartándose del conjunto, en que se disemina la idea, se ha concretado a las representaciones de ese lirismo, en los géneros donde encontró molde más o menos adecuado. Y, mirados así, son documentos de significación, obras que han abierto extraordinario surco, aunque hayan tenido su hora de celebridad. Son documentos de significación, porque, aun cuando no hayan sido causa de determinados fenómenos de conciencia sentimental y moral, responden a ellos, vienen de la difusión de esos fenómenos en una o varias generaciones. Por eso se emplea, a propósito de tales obras, las palabras testimonio y documento: porque posiciones del alma colectiva, que no habrían encontrado manera de atestiguarse, y acaso ni sabríamos que hubiesen existido, constan en esos libros, y se aparecen, y se comprueban, como pudiera comprobarse, en una clínica, la invasión de un mal que no se sospechaba.

Porque, lo iremos viendo al avanzar en la materia tratada, la explosión del lirismo tuvo caracteres morbosos, en lo moral. Esto resalta ya de algunos de los estudios reunidos aquí, y resaltaba también en el tomo titulado El romanticismo, donde asenté que la literatura moderna, en Francia, se podía llamar un bello caso clínico. Debí añadir que mucho de ese carácter morboso tenía también en otras naciones, al menos en determinados escritores, influidos por el movimiento que arranca de Werther y de Rousseau. Es tentador, para la crítica, el reseñar una serie de fenómenos tan coherentes, tan estrechamente enlazados, como éstos que van sucediéndose en el desarrollo de la literatura moderna, de la que nace a fines

del siglo XVIII. Tal vez hemos llegado al momento en que el lirismo cede el paso a la literatura objetiva y de acción. Difícil será que esta literatura, que apenas vislumbramos, compita en fertilidad, variedad, riqueza y fuerza sentimental con la que viene a sustituir.

Quise explicar esto antes de entrar en el texto de este estudio, para que se comprenda por qué hablo de dos autores que, lo repito, apenas han traspasado los Pirineos, y que no son, ni aun en Francia, de primera línea.

Esteban de Senancour, autor de Obermann, vivió su no corta vida en plena época romántica. Pudo ver la aurora y el ocaso de la escuela. Nació en 1770 y murió en 1846.

Su padre quiso que se ordenase de sacerdote; y, no teniendo vocación, huyó y se ocultó en Suiza. Poco después se casó, enviudó, volvió a París, en la época del Directorio, y vivió solitario en la gran ciudad donde había nacido. Allí escribió todas sus obras, hoy bastante olvidadas, excepto una; y murió oscuramente y casi en la miseria. La biografía es breve, y además, carece de interés y de acción dramática.

Para comprender la génesis de Obermann, la novela de Senancour que hoy le salva de la oscuridad que hubiese envuelto su nombre, hay que saber que Senancour fue un melancólico de nacimiento, y no un melancólico tempestuoso y pasional, como Chateaubriand, sino un melancólico aburrido. Fue además un discípulo de Juan Jacobo, y un lírico de la Naturaleza, y un gran paisajista, de los que pudieran afirmar que un paisaje es un estado de alma. En las magníficas perspectivas de Suiza, puso la desolación de la suya, viendo en aquellas montañas imponentes testimonio de las ciegas fuerzas naturales, que abruman al hombre.

El héroe de Senancour, el tipo lírico en que se ha expresado a sí propio, es un soñador que pasea entre neveras y ventisqueros su eterno fastidio y lo exhala en cartas dirigidas a un amigo, que no le contesta nunca. Todo en estas cartas de Obermann es sordo, apagado, brumoso como la Naturaleza huraña que le rodea; todo respira, no la desesperación, sino la desesperanza, una situación moral fúnebre, quieta y profundísima. A los veinte años, Obermann tiene la desgracia de no poder ser joven. No ha sido joven nunca, y, al nacer, su alma era ya como si hubiese habitado en un cuerpo viejo, usado y exhausto por mil cansancios anteriores. El alma vieja de Obermann no posee ni aun ese elemento de felicidad

que aprovechan y disfrutan bastantes viejos: una calma desengañada y al abrigo de las pasiones. El sentimiento del aborto del genio, del malograrse en todo, del fracaso de la existencia entera, aumenta la tristeza oscura de Obermann, tan distinta de la brillante altanería tristona de René. Según Sainte Beuve, el verdadero René fue Obermann; pero, a lo que se me alcanza, es mucha la diferencia entre ambos héroes para que se les pueda identificar, y René tiene muy marcadas las orgullosas líneas de su fisonomía romántica, para que personaje ninguno diga más verdad que él respecto a un momento dado de la evolución.

Por ahí rara vez encontraríamos a René, pero todos conocemos el tipo de Obermann. Obermann es semejante a muchos señores contemporáneos que, sin saberlo, sufren el tedio romántico, dentro de un carácter burgués. Abundan más de la cuenta los que dentro de un cuerpo de no muchos años llevan un alma gastada y sin vigor para afrontar las cargas, deberes y problemas de la vida. Son inútiles, a menos que, como Obermann, cultiven el ensueño, y de ese ensueño hagan materia de arte. Pero acaso ha pasado la hora en que el arte nazca de las modificaciones de la sensibilidad, y menos de la sensibilidad morbosa. Con todo, el mal del tedio, debe de ser en la humanidad muy antiguo, pero el romanticismo lo trajo al arte, y, al analizarlo, lo hizo contagioso. Si ni hoy ni nunca se vieron muchos Renés, en el piso tercero de nuestras casas puede haber Obermannes, que sacan al Sol su fastidio y la decrepitud moral de su espíritu, si no entre los glaciares de Suiza, por Recoletos.

Y son también innumerables los que, sintiendo la conciencia de su valer, o creyendo sentirla, que, para el caso es lo mismo, comprenden también que ese valer no es aprovechable en cosa alguna, y que están predestinados a no realizar nada, a no salir de un surco monótono, prolongado hasta lo infinito. No es una decepción concreta y positiva lo que ensombrece esas almas, sino una decepción general, el fracaso descontado de antemano, en todos los terrenos, por lo cual ni aun intentan pisarlos.

El aspirar a algo concreto sería ya la salvación para Obermann. Las dispersas fuerzas de su alma se concentrarían, y crearían ese estado moral, acaso el más dichoso, en que se tiende con la voluntad a un objeto, y la tensión no permite aburrirse. Pero justamente el obermanismo es otra cosa: es tal vez la falta del supremo resorte de la voluntad, en un hombre que, por confesión propia, ni sabe lo que es, ni lo que prefiere, que gime sin causa, que desea sin objeto, subrayemos, y que solo ve que no está en su lugar, y que se arrastra en el vacío,

en infinito desorden de tedios variados.

Jorge Sand, que no es una autoridad en crítica, pero que por la viveza de su sentir aprecia bien ciertos matices, ha escrito, a propósito de Obermann, un párrafo precioso, que pudiera servir de lema a este capítulo. Dice la insigne novelista: «Si el relato de las guerras, empresas y pasiones humanas ha tenido siempre el privilegio de cautivar la atención de la mayoría, si el lado épico de toda literatura es aún hoy el más popular, también es cierto que, para las almas profundas y soñadoras y para las inteligencias reflexivas y delicadas, los poemas más importantes y preciosos son los que nos revelan los sufrimientos íntimos del alma humana, descartados del esplendor y variedad de los acontecimientos exteriores. Estas raras y austeras producciones tienen quizá mayor importancia que los mismos hechos de la historia, para el estudio de la psicología al través del movimiento de las edades... Y, sin embargo, esas monodias misteriosas y severas en que todas las grandezas y todas las miserias humanas se confiesan y se muestran sin velos, como para aliviarse, lanzadas fuera de sí mismas, a veces, concebidas en la sombra de la celda, o en el silencio campestre, suelen pasar inadvertidas entre las producciones contemporáneas. Tal fue la suerte de Obermann».

No es posible establecer mejor la división de las dos corrientes, ni abogar de más eficaz manera por la literatura íntima y psicológica. Tampoco cabe más cumplida clasificación de los grandes dolores morales, que son fuente de esta literatura. Hay —dice Jorge Sand— la pasión contrariada en su desarrollo, es decir, la lucha del hombre contra las cosas; el sentimiento de facultades superiores, sin voluntad para realizarlas; y, por último, el sentimiento de facultades incompletas, claro, evidente, irrecusable, asiduo, recocido: estos tres órdenes de sufrimiento pueden explicarse y resumirse en estos tres nombres: Werther, René, Obermann.

Con igual lucidez ve Jorge Sand la capital diferencia entre Werther y los otros dos tipos líricos, nacidos en Francia. Werther pertenece a la vida activa del alma; responde al amor, que como mal moral, ha podido ser observado desde los primeros siglos de la humana historia. Pero los otros sufrimientos, el de René, el de Obermann, no han podido nacer sino en una avanzada civilización. Y la diferencia entre el sufrimiento de Obermann y el de René, es que René significa el genio sin voluntad, y Obermann, la elevación moral sin genio, la sensibilidad enfermiza, monstruosamente aislada por falta de una voluntad ávida de acción. René dice: «Si pudiese querer, podría hacer». Y Obermann dice: «¿De qué me sirve querer? Yo no podría».

Todo lo que voy transcribiendo del perspicacísimo estudio de Jorge Sand, que está fechado en 1833, en el momento de la reimpresión del semiolvidado Obermann, con prólogo de Sainte Beuve; ocasión en que empezó a ser célebre por esta obra su autor. Antes, bajo el Imperio, en 1804, cuando la novela vio la luz, no se pensaba sino en glorias militares y energías de acción. Por bastante tiempo, el extraño libro permaneció en la penumbra. Hacia 1830, habiendo cambiado los tiempos, Obermann respondió al espíritu de la época. Obermann era, dice Jorge Sand: «la duda, y la duda había cundido; pues nuestra época se distingue por la gran multiplicidad de enfermedades morales, hasta ha poco inobservadas, desde hoy contagiosas y mortíferas».

Estas palabras exactas son de mayor valor en boca de la autora de Lelia. Son la severa condenación del lirismo, hecha por el temperamento más lírico de cuantos crió Francia. Hoy, aun los más enamorados de la diversidad, del estudio del alma humana hasta en sus enfermedades dolorosas, tendemos a vivir persuadidos de que la acción es la última palabra, y de que el verbo se encarna en la acción, y no en el ensueño torturador e infecundo. En 1830, tiene más mérito haber juzgado así.

Para darnos cuenta de otra novela de análisis moral, el Adolfo, de Benjamín Constant, considero muy secundaria la indagatoria de quien haya sido la mujer que, bajo el nombre de Eleonora o Leonor, figura en ella. Fuese o no madama de Staël, y hay partidarios del pro y el contra, el interés del libro no está en ese punto.

Benjamín Constant, autor de Adolfo, procede, como Rousseau, de Suiza. Fue natural de Laussanne y se recrió en París. Había nacido en 1767, y murió en 1830, fecha esencialmente romántica. La novela de Adolfo vio la luz en 1808, contando el autor una edad muy madura; pero los elementos del libro están en él desde los veinte años.

Menos la degradación moral que acompaña al episodio de juventud de Rousseau, otro parecido es el de Constant. Desde sus primeros años, la mujer influyó en él, y fue, a pesar de la política, la primer ocupación de su vida. Dos veces se casó; la primera se divorció; la segunda, buscó en el matrimonio un refugio contra pasiones y tragedias. Pero la procedencia de Rousseau, que encontramos en tal número de escritores de este período, se caracteriza, en los primeros tiempos de Benjamín Constant, por una especie de contrafigura de las Confesiones del ginebrino. Ha podido decirse, con razón, que es el mismo escenario y el mismo

teatro, los mismos errores y las mismas agitaciones, y casi las mismas ideas. La mujer que desarrolló en Benjamín Constant el espíritu de análisis, era una holandesa, madama de Charriére, a quien Sainte Beuve, gran retratista de mujeres, dedicó un retrato, examinando sus obras literarias, que no fueron de las que abren surco. No por eso dejó de ser mujer notable, de vivo y sutil entendimiento, y a su contacto en interminables conversaciones y en largas cartas, Benjamín Constant analizó lo humano y lo divino. Y el análisis, tal vez, engendró aquella sequedad de corazón, rasgo visible de su fisonomía moral. A los veinte años, como Senancour, Benjamín Constant se consideraba ya viejo, o al menos, gastado; su juventud la suponía a la edad de dieciséis. La aridez de Constant en los días juveniles no se desmintió en la madurez. Fue siempre un hombre del siglo XVIII, de ironía arenisca, sin base firme, con fuegos artificiales de ingenio desengañado.

Para su época, Benjamín Constant, es sobre todo un hombre precocísimo, que a los doce años fue lo que se entiende por un niño prodigio. Estudió en Inglaterra, en Oxford, en Erlangen, en Edimburgo. A los veinte años, estaba introducido en sociedad, y en los círculos intelectuales, no muy brillantes en aquel período, que precedía a la revolución. Más tarde fue chambelán del duque de Brunsvick. La Revolución apareció a su espíritu desencantado el cumplimiento de la ley que quiere que el género humano, compuesto de necios, sea manejado por unos cuantos bribones. No le impidió esta convicción tomar parte activa en la política. Entre sus obras, encontramos muchas que tienen ese carácter; y además lo atestiguaron sus discursos. Su matiz político fue el que llamaríamos moderado, a distancia del antiguo régimen y del Terror, las violencias jacobinas y terroristas, que le repugnaban. Fue un hombre de justo medio, sin ardor de convicciones, pero que, así y todo, logró popularidad, y fue, en general, más afortunado en lo político que en lo literario, pues la Academia le cerró sus puertas, y la novela de Adolfo no es ahora más admirada que entonces. Al lado del político, pondremos al historiador religioso, pues Constant trabajó asiduamente en una obra titulada De la religión, considerada en sus orígenes, sus formas y su desarrollo, que comprende El politeísmo romano considerado en sus relaciones con la filosofía griega y la religión cristiana.

En política, también es individualista Constant. Su política se reduce a restringir la autoridad. Consideraba el Gobierno como un mal necesario, que había que limitar de suerte que hiciese el menos daño posible. Como Rousseau, era también individualista en religión. Reprueba las formas religiosas positivas, y entiende que lo único duradero es el sentimiento, el instinto que nos lleva a lo

infinito. A pesar de estas ideas, aparece como un convencido de las excelencias del cristianismo.

Su mayor gloria se dice que está en la oratoria, y que era un orador extraordinario, cuyo panegírico hizo Cormenin; pero la oratoria es una cosa que no conserva inmortalidad.

Rotas tempestuosamente sus relaciones con madama de Staël, publicó Benjamín Constant el librito Adolfo, que ha sido calificado de obra maestra. Byron dijo de él que contiene verdades sombrías, y que es sobrado triste para ser nunca popular. Madama de Staël, a su vez, lo juzgó diciendo que no todos los hombres, sino los vanidosos solamente, se parecen a Adolfo.

Adolfo —en quien se ha retratado y analizado el autor de la novelita—, es un carácter complicado, con mil vueltas y rincones. Era liberal sin entusiasmo; por encima de todo, ironista.

Escribiendo con sutil destreza, pudo recoger sus impresiones de auto-psicólogo, en lo que tuvieron de más íntimo y hasta contradictorio y anómalo. Realizó este examen de conciencia, con los defectos inherentes a su temperamento, con la sequedad, el rasgo el más marcado de su fisonomía literaria; sin frescura alguna, sin el lirismo vehemente y desbordado de su modelo Juan Jacobo. Pero el lirismo de Constant llevaba un sello penoso de verdad, de cosa vivida; y en esto estuvo el secreto de su victoria. Sismonde lo decía: «Reconozco al autor en cada página, y ninguna confesión ofreció a mis ojos retrato más parecido».

Con ser confesión autobiográfica, Adolfo no deja de ser un libro de alcance general. Muchos son como Adolfo, pero no serán capaces de explicarlo; no tendrán esa porción de sí mismos, que es como espectadora de la otra. Constant la tuvo, y la tuvo lucida e implacable.

El héroe, Adolfo, no es ningún hombre extraordinario; lo que le sucede, le ha sucedido a muchísimos. No es Adolfo, como René, una individualidad excepcional, y carece de aquella elocuencia fascinadora de Chateaubriand, que revela siempre al gran poeta en prosa, al alma esencialmente lírica. Constant no canta: diseca. Y diseca hasta los tejidos más íntimos, hasta las fibras del corazón.

El caso psicológico es el contrario del de Werther. Werther sufre porque ama, y Adolfo, porque ha dejado de amar. Ligado a una mujer por lazos que ya le cansan, Adolfo quisiera romperlos, y no puede. Tal es el único argumento de la

novela. Y es lo bastante para que Gustavo Planche, crítico no muy benigno, dijese que no conocía, en la lengua francesa, tres poemas tan verdaderos como este.

Nótese que Adolfo, sin haber llegado a ser lo que se llama popular, fue una obra muy influyente en literatura. Abrió a los escritores venideros, los Balzac, los Bourget, el camino del análisis de las pasiones, que no es lo mismo que su pintura fogosa y desbordada. Dentro del análisis, la pasión no es ni un derecho sagrado humano, como quiso Jorge Sand, ni una especie de fatal fascinación, como resaltó en René. El análisis, hasta cierto punto, es el estudio científico de una enfermedad del alma. Cuando el lirismo grita en nombre de la pasión, parece que considera a la pasión como único objeto de la vida, y pone en ella la esperanza de toda la felicidad compatible con la condición humana. El libro de Benjamín Constant demostraría lo contrario: a saber, que la pasión no es sino uno de los varios males que afligen al hombre civilizado, y le preparan desilusiones y padecimientos incalculables. Lo que poéticamente puede llamarse dicha, es, al contrario, fuente inagotable de dolor. Y esta misma consecuencia, que se desprende del marchito y triste libro de Constant, resaltará en las vibrantes Noches, de Alfredo de Musset. Porque la pasión no es, como otros sentimientos humanos, algo perdurable; es, al contrario, un fenómeno muy transitorio, en su grado máximo, en la curva más alta de su fiebre; pero, según sucede también en las graves enfermedades corporales que tienen esta fiebre por síntoma, acarrea largos sufrimientos y estados de depresión, después de que la fiebre ha pasado.

Tal es la consecuencia que se deduce de ese libro de profundo desencanto, y de gran verdad humana.

Sobre Senancour, léase a Sainte Beuve, y el hermoso prefacio de Jorge Sand.

Acerca de Constant: Prefacio de la edición de Adolfo, por Sainte Beuve. Chateaubriand: Memorias de ultratumba. Sainte Beuve: Retratos literarios y Nuevos lunes. Estudio sobre Adolfo, por Jorge Pellissier, incluido en la Historia de la lengua y de la literatura francesa, publicada por Petit de Juleville. Por último, las mismas obras de Constant, leídas directamente, en especial, para nuestro punto de vista, las literarias: Adolfo, Cecilia y la tragedia Valdstein.

XV. Las segundas «Meditaciones». Carácter de la poesía de Lamartine. Qué opinan de ella Lemaître y Brunetière. La religiosidad de Lamartine. La evolución del poeta. «Jocelyn», «La caída de un ángel». Cómo desaparece el lirismo en el alma y la obra de Lamartine. Bibliografía

Las segundas Meditaciones de Lamartine no fueron acogidas con entusiasmo. Si hubo diferencia en la actitud del público, mayor aún entre las dos colecciones, sin negar que entre las segundas existen varias muy bellas. Pero el mismo autor lo ha dejado dicho: las escribió, porque antes un editor se las había comprado. Y también confiesa que le faltó, para las segundas, la pasión de ánimo que dictó las primeras. El célico fantasma se había esfumado en la neblina del ayer; el poeta se sentía contento, reconciliado con la vida. La enfermedad romántica entraba en vías de curación. Esas enfermedades son las que crían la perla.

Lo mejor de las segundas Meditaciones, es el célebre poema El crucifijo. Y su inspiración procede todavía de las primeras: es aún el recuerdo de Elvira lo que dicta sus estrofas. Sin embargo, hay que ver en este poema su musa, y en muchos de Lamartine, desde que se reveló su musa, otro aspecto de su inspiración, que convenía a su época, ansiosa de volver a la sombra de la Cruz: la religiosidad. Así fue Lamartine romántico genuino, fue el cristiano sin rebeldía y sin mezcla de paganismo (aunque no sin vagos dejos panteísticos). La religiosidad natural de Lamartine, se revela en su manera de comprender el amor.

En la poesía de Lamartine, el amor es una especie de efusión platónica, que por el camino de la exaltación sentimental viene a abismarse en Dios. Las almas de los enamorados, píntalas Lamartine ascendiendo juntas al través de los ilimitados espacios sobre las alas del amor, y convertidas en un rayo de luz, cayendo transportadas en el santuario de la divinidad, y confundiéndose y mezclándose para siempre en su seno. Es un reflejo del Paraíso de Dante, dentro del lirismo moderno. Aspira a remontarse hasta Platón y la escuela alejandrina, cuyas doctrinas bebía Lamartine en las lecciones de Víctor Cousin, ya que no en el texto mismo del filósofo de la armonía y la pureza.

Fijémonos bien en esta especialidad de la poesía de Lamartine. Hay en ella algo

superior a las luchas de los tiempos, a las vicisitudes de los géneros y las escuelas; hay, como excelentemente dijo Lemaître, a quien no se puede acusar de cegueras entusiastas, la maravilla de un poeta verdaderamente inspirado, un poeta como los de las antiguas edades, aquella cosa ligera, ajada y divina, de que habló Platón. Prolongo la cita, «Este poeta —dice Lemaître— tan poco literato como Homero, expresaba sin esfuerzo alguno los hermosos sentires, tristes y dulces, acumulados en el alma humana desde hace tres mil años: el amor soñador y casto, la simpatía por la vida universal, un deseo de comunión con la naturaleza, la inquietud ante su misterio, la esperanza en la bondad, divina que en ella se revela confusamente; y algo más, suave mezcla de piedad cristiana, de ensueño platónico, de voluptuosa y grave languidez».

Si puede el elogio parecer excesivo, seguramente no parece inadecuado. Ese «algo más suave» que Lemaître halla en Lamartine, lo halla toda su generación, y, después de un período de injusticia y hasta diré que de desprecio, lo ha vuelto a hallar otra generación en la cual ya no influyen las ideas de 1820 a 1840, una generación gastada y harta de admiraciones. Es nuestra generación, y es un adorador del clasicismo, Brunetière, el que define el estilo lamartiniano por su abundancia y facilidad maravillosa, por su limpidez y sosiego, por lo inagotable de su perfecta pureza; por la amplitud del período y por la nobleza infundida y derramada en todo, en el fondo como en la forma.

Para comprender el entusiasmo que pudieron suscitar las Meditaciones, hay que tener en cuenta, aparte de todo lo que pudieron valer siempre, el momento de su aparición. Después del siglo XVIII, de su filosofía triunfante en la convulsión revolucionaria, y de la violenta crisis que trajo el Imperio, Francia, y al través de Francia mucha parte de Europa deseaba reconciliarse con dos sentimientos que había perdido: las creencias cristianas, y el amor. Chateaubriand había hecho renacer el cristianismo: pero más en su forma social que en su efusión lírica. Este papel correspondió a Lamartine. En cuanto al amor, el libertinaje del siglo XVIII lo había cubierto de infecunda arena, a pesar de los casos de lirismo que conocemos en esa época misma; y es cierto que uno de los lirismos más típicos en tal concepto fue el de Rousseau; pero hemos visto por qué todavía no pudo Rousseau renovar la vida sentimental completamente.

De él procede, como hemos dicho, el Lago de Lamartine; y en esa poesía-tipo, están las formas de sentimentalidad que exigía ya la época en que Lamartine publica las Meditaciones.

Sabemos también por qué Andrés Chénier vino en mal momento para lograr producir una impresión muy profunda; y sabemos que Víctor Hugo vino después que Lamartine, y que es, realmente, hasta en el sentido cronológico, el primer poeta lírico del romanticismo.

Cuando un poeta logra encarnar en sí y en su musa el sentimiento predominante de una generación, ha hecho ya lo suficiente; y que Lamartine lo consiguió, lo demuestra, entre otros documentos que pudiéramos recoger, uno bien significativo, los hermosos versos de Alfredo de Musset, en aquella Epístola que por cierto no logró gran acogida de Lamartine, lo cual hizo exclamar a Alfredo de Musset que: «Lamartine estaba viejo y le trataba de niño». Exclamaba el autor de las Noches.

Qui de nous, Lamartine, et de notre jeunesse

ne sait par coeur ce chant, des amants adoré,

qu’un soir, au bord d’un lac, tu nous as soupiré?

Qui n’a tu mille fois, qui ne relit sans cesse

ces vers mystérieux oú parle ta maitresse,

et qui n’a sangloté sur ces divins sanglots,

profonds comme le ciel, et purs comme les flots?

con lo demás que sigue, y que ya más especialmente se refiere a las propias cuitas de Musset.

Y he aquí cómo unos mismos temas líricos —y son contados los que merecen este nombre— se trasforman según el alma del poeta que los desenvuelve. El tema del amor, en las Meditaciones, es un misticismo platónico: muy otra cosa

será en las Noches. Y tampoco Víctor Hugo —excepto en La tristeza del Olimpo— se asemejará al modo de comprender e interpretar esos temas eternos: el amor, la muerte, el ansia de lo infinito, la naturaleza, como los entendió Lamartine.

La religiosidad, en Lamartine, es profunda y natural, pero no enteramente ortodoxa. Al poeta ortodoxo, católico hasta la médula, lo encontraremos más tarde, entre las lacerias de un hospital y las bascas de la decadencia; y será aquel Verlaine que hizo revivir la Edad Media en su alma. La serena religiosidad de Lamartine no es, como queda dicho, rigurosamente católica: tiene, en su espiritualismo y platonismo, ciertos dejos panteísticos. Su modo de entender el amor es análogo al de Dante y Petrarca. En una de las obras que escribió pro pane lucrando, y que es más bien un fárrago, el Curso familiar de literatura, hace Lamartine su profesión de fe petrarquista. «Hay —dice— dos amores: el de los sentidos y el de las almas». Y, describiendo primero el amor de los sentidos, engendrador de apetitos, ensalza el otro, caracterizado en la caballería, en el heroísmo, en la fidelidad, en la santidad mística, en Eloísa, en Laura. El piadoso sentimiento atraviesa a la criatura como el rayo de Sol al alabastro, para elevarla a la contemplación de lo bello infinito, que es Dios. Así, para Petrarca, Laura no es una mujer; es la encarnación de lo bello, y los versos que Petrarca la dedica, nos embriagan de incienso, como nos sucedería en un santuario.

Todo esto es noble y muy cristiano, pero hay una grieta en la religiosidad de Lamartine: su cristianismo no está empapado de catolicismo, como el de Dante, y su platonismo tampoco es ardientemente católico, como el de Fray Luis de León y Ausias March. Por faltarle este resorte viril, la filosofía religiosa de Lamartine fue, como declara Menéndez y Pelayo, un deísmo vago y filantrópico, una efusión sin la intensidad amarga y la grandeza elegíaca de esos Salmos de David que muchos suponen que tomó por modelo.

Pero la hora iba pasando. Casi puede decirse que había pasado, y el poeta mismo lo sentía y creía así, y aun sentía algo más doloroso: sentía que gran parte de sus versos estaban «trabajados en humo» como severamente se dijo después. Siempre dignos de un verdadero poeta, los versos de Lamartine eran cada vez más desleídos y más difusos. La emoción que animaba los primeros no se había reproducido, y por falta de esa llama viva que enciende la forma, se acentuaban o resaltaban los descuidos, las rimas flojas, lo inconsistente del pensamiento. Al extinguirse o al menos amortiguarse su estro lírico, Lamartine se dio a pensar en la renovación. Ya le parecía que cuanto supo expresar en El lago y El crucifijo,

era cosa baladí; que había que tender a fines más altos ¡como si hubiese nada más alto que el espíritu! Pareciole que ya el siglo había dejado de ser joven, y no tenía oídos para la poesía del corazón; que no era lo bastante ingenuo para sentir la epopeya, y que ni aun dramático podía ser, puesto que lo activo de vida tiene más interés que la ficción de ningún drama.

Profesó entonces la doctrina de que había que subordinar al deber del ciudadano la poesía: la quiso social, política y filosófica; en suma, la razón cantada. Cuando tales ideas exponía Lamartine en el prefacio de Jocelyn, en 1835, estaba reservado fecundo porvenir y dilatada serie de poetas grandes a la lírica francesa. Era poco antes de que Musset escribiese las Noches, y este dato me excusa de aducir otros.

Es cosa frecuente esta ilusión de egoísmo: lo que para nosotros acabó, queremos que para todos haya acabado. Y menos que en nadie sorprende la pretensión en Lamartine, que era muy autocéntrico, poco menos que Víctor Hugo.

Fue entonces el momento en que Lamartine, el cisne, ensalzó al hombre que menos se le parecía en el mundo, al que casi debiéramos llamar el pato, pues tiene su salacidad y su afición al lodo: Béranger. Entre los singulares casos de la psicología, cabe este que el vate puro, ideal, célico en tanta parte de su obra, quiera por un momento asimilar su Musa a otra que, por medio de canciones ligeras cuando no desvergonzadas, ha difundido sentimientos e ideas de moral social.

No era, sin embargo, fácil a Lamartine hablar, como deseaba, la lengua del pueblo, y lo demostró la aparición de Jocelyn, que no es lirismo, pero procede de él, y es enteramente lamartiniano, a pesar de proponerse, ante todo, ser una imitación o transposición de la vida humilde y real.

Jocelyn es, según la ficción de Lamartine, el manuscrito que a su muerte deja un cura de aldea. El párroco refiere en él que no tiene vocación, pero que, por dejar sus bienes a una hermana, aceptó el Seminario. La Revolución le arrojó de él, y al fin fue nombrado párroco de una aldeílla en los Alpes. El drama íntimo vino a presentársele bajo la forma de un amor cual gusta de describirlos Lamartine: tan puro como apasionado y definitivo. Esta lucha del alma es lo más atrayente del poema.

En Jocelyn encontramos lo que más caracteriza al genio de Lamartine: el

sentimiento peculiar, profundo, de la Naturaleza. El sentimiento, mejor que la descripción. Los Alpes no dan una impresión exacta. Nunca había corregido menos, desacatado más el precepto horaciano, que en este poema, que tanto entusiasmo suscitó y que se tradujo a todos los idiomas. No cabe duda que, a la hora presente, Jocelyn ha palidecido, se ha secado como el heno, y su lectura es fatigosa.

Al escribir Jocelyn, Lamartine pensaba en un larguísimo poema, del cual la historia del cura enamorado no fuese más que episodio sentimental. Es cosa que merece notarse este afán de los poetas nacidos para líricos, de componer, como obra definitiva de su madurez y cima de su labor, un poema de desmedida magnitud. No ignoramos que a ello aspiraba Andrés Chénier, y ese fue el mundo que se llevaba en la frente cuando le enviaron a la guillotina; y la aspiración y la realización (con mayor o menor fortuna, eso ya lo veremos) de la epopeya, constituyó la tarea incesante de Víctor Hugo pasada la juventud. Fue uno de los signos del buen gusto de Alfredo Musset, no solamente no haber tenido tal propósito, sino haberlo satirizado, con el donaire que le caracteriza. Hay un error nativo, un grueso error crítico, en suponer que por el hecho de escribir millares de versos y abarcar en ellos todo lo divino y humano, se hace, en primer lugar, obra útil y redentora, y en segundo, se llega a la inmortalidad. Como a Lamartine no se la hubiesen conquistado sus Meditaciones, las primeras, rica esencia en pomo chino, cual debe ser la poesía, no iría a ella por el poema que había proyectado y planeado, y en el cual quería encerrar nada menos que «el alma humana», y las sucesivas fases mediante las cuales Dios la hace cumplir sus destinos perfectibles (aquí sale a relucir la influencia de la Staël). Sin esas sucesivas fases quedábale al poeta tela cortada para cuanto quisiese incluir. Muchos, sin embargo, suponían que no pensaba Lamartine en tal poema, y que lo anunciaba por anunciarlo. No era así. Los fragmentos y notas para su realización se encontraron, a su muerte, en sus cajones. Y más hubiese valido que se consagrase a llevarlo adelante, que a satisfacer demandas y caprichos de editores, que no a otra cosa y a su crónica falta de recursos por imprevisión y prodigalidad, responden esas obras olvidadas y que no guió su pluma sino la necesidad: la Historia de Turquía, la Historia de Rusia, los Retratos literarios de hombres célebres, los Estudios, literarios también, sobre la Sévigné y sobre Shakespeare, los Civilizadores y conquistadores, las infinitas biografías, la impugnación a Rousseau, los periódicos políticos y literarios que inundó de sus improvisaciones, pues el trabajo intenso y sólido no lo conoció nunca, como no conoció la exactitud de los datos, la precisión de los recuerdos, la imposición de lo real sobre los espejismos de la fantasía, y cambió la forma de todo (ya que no

hasta la materia) para amoldar sucesos, personas y lugares a su modo de ser peculiar. Lo único que no desfiguró, al menos en cierta parte de su poesía, fueron los sentimientos, aunque a veces por eso fue tan excelso poeta, y nadie le negará esta prez.

En la intención de Lamartine, el poema titulado La caída de un ángel formaba parte de ese poema interminable que había de comprender todas las edades del mundo y todas las etapas de la humanidad y de la civilización. Sin embargo, el escenario de La caída de un ángel no es el mundo real, sino otro fantástico e imaginario. Un ángel, castigado por haberse enamorado de una mujer, a quien tenía el encargo de guardar, es transformado en hombre, y, en unión de su amada, cae en una sociedad brutal y perversa, donde sufren crueles dolores y por último mueren de hambre. El ambiente de La caída de un ángel es antediluviano, y, como dice con gracia un crítico, es cosa ardua un poema antediluviano, cuando no hemos habitado el Arca. En el poema, Lamartine, desmintiendo su verdadera naturaleza, procede como procedería Víctor Hugo, o más bien el belga Wiertz, el pintor de las giganterías y los horrores, de los lienzos terroríficos donde los fuertes aplastan sin compasión a los débiles y pequeños. En la ciudad de Baal —como en las monstruosas pinturas de Wiertz— los gigantes —reyes y poderosos de la tierra— aplastan y pisotean al pueblo, que no les puede resistir. La crueldad y la barbarie, ejercidas por la autoridad, hacen de la ciudad de Baal un antro espantable de iniquidad y crimen. Los palacios de los opresores están hechos de cuerpos humanos, y las alfombras de humanas cabelleras. A propósito, el poeta exagera la deformidad del asunto, y más que nunca incurre en descuidos, faltas de lenguaje y, cosa rara en él y hasta opuesta a su carácter literario, faltas de delicadeza y mesura, y una materialización de las ideas que nunca había cometido, y una crudeza que pugna con todo cuanto nos figuramos de Lamartine.

Dícese que la idea de tal poema nació en el viaje de Lamartine a Oriente, en las ruinas colosales de Balbek. Dice el crítico Vinet que el sentido de lo inmenso y lo desmesurado se le reveló allí. Y creyó que esta impresión de caótica grandeza primitiva, que esta percepción confusa y visionaria de las edades anteriores al Diluvio, se convertirían en sus versos, en magnífica epopeya. Pero La caída de un ángel no agradó al público: y Lamartine, dotado en esta ocasión de sentido crítico, comprendió que el público tenía razón. Volvió a su antiguo estilo, a publicar, en 1839 (La caída de un ángel es anterior de 1838), sus últimos versos, Los recogimientos. Tampoco los acogió aquella simpatía vibrante que obtuvieron las Meditaciones. Veinte años antes, estaban en otra posición las

estrellas. Desde 1839, se extingue definitivamente la inspiración lírica de Lamartine. No solo las estrellas han cambiado de posición, sino que el sacerdote de la poesía ha perdido la fe; porque descree de lo poético y cree en lo social y político, y porque dice y profesa que «un hombre que al cabo de sus días no hubiese hecho más que rimar sus ensueños de poesía, mientras los contemporáneos riñesen la gran batalla de la patria y la civilización, sería una especie de payaso para divertir a la gente...». Y el caso es que de todos, o al menos de muchos de esos combatientes de la gran batalla nadie se acuerda ya, y por lo que Lamartine hizo en esa gran batalla no se hubiese tampoco inmortalizado, si no hubiese sido poeta lírico, realizándose el dicho de Teófilo Gautier: «los versos duran, más fuertes que los bronces».

No es aquí ocasión de recordar la vida política de Lamartine, que tiene su lugar señalado, no en el tema de este libro, sino al tratar de los historiadores; pero, como incidentalmente, sus obras en verso que no pertenecen a la lírica demostraron esa ambición que han sentido tantos literatos insignes, desde Voltaire a Zola, pasando por Lamartine y Víctor Hugo, de ser saludados como guías de su siglo, como directores de su desenvolvimiento. Jamás un escritor español abrigó estas ambiciones, aunque se mezclase en política, como Espronceda. Y lo que se escribe bajo el influjo de esta aspiración, suelen ser los telones efectistas primitivos de La caída de un ángel, o los telones efectistas humanitarios de Los cuatro Evangelios.

No quisiera que de aquí se dedujese que yo digo que al poeta escritor no debe importarle un comino de los destinos de la humanidad. Digo sí que no es reflexivamente, no es deliberadamente, como se produce la belleza ni se encarnan en la rima las más altas concepciones filosóficas. Tan reiterados fracasos lo probaron cumplidamente.

Para conocer a Lamartine, sin perderse en lo copioso de su producción, recomiendo la edición de sus Obras escogidas, en catorce tomos (1849), y los estudios de Gustavo Planche en la Revista de Ambos Mundos (junio de 1851; noviembre de 1856), el tomo I de los Retratos literarios, de Sainte Beuve y las Pláticas del lunes, tomos I y IV; el estudio de Brunetière sobre Lamartine, incluido en la Evolución de la poesía lírica; y en general, las Historias y Manuales de literatura contemporánea.

XVI. El romanticismo de escuela y la expansión del individualismo. Cómo explica Hegel la doctrina romántica. El romanticismo, el lirismo y el individualismo. En qué se diferencian. El romanticismo como factor del individualismo

El romanticismo de escuela trajo consigo algo más importante que él: la expansión del individualismo.

Para exponer su doctrina, que envuelve una cuestión metafísica, me serviré de la exposición que tempranamente, antes de que se presentasen en Francia los síntomas de la escuela romántica, hizo el insigne Hegel, cuyas palabras parecen escritas hoy mismo.

Formuló Hegel la teoría del arte romántico, por oposición al clásico y al simbólico; y si bien da la preferencia al clásico, en el cual ve la completa encarnación del ideal unido a la realidad, reconoce, no obstante, los derechos de la poesía lírica, que llama personal. «El espíritu —dice— se aísla del objeto, se repliega sobre sí mismo, mira a la propia conciencia, y, en vez de la realidad exterior, se representa sus propios sentimientos, sus reflexiones, sus impresiones; en suma, el fondo de su pensamiento. Así, la obra lírica no puede ser el desarrollo de una acción donde se refleje todo un mundo en la riqueza de sus manifestaciones, sino el alma del hombre; hay más: del hombre como individuo, colocado en situaciones individuales». No es posible definir más claramente el carácter de la poesía lírica: y no menos luminosa es la definición de las especies que se encuentran en la epopeya, pero que pertenecen al tono lírico. Aplicando el análisis del filósofo de Stugard, comprendemos perfectamente por qué, verbigracia, las Orientales de Hugo y los Poemas bárbaros, de Leconte de Lisle, no son materia épica, sino lírica, y de lo más genuino.

«No es —dice— la descripción y pintura del hecho en sí, sino el modo de concebirlo, el sentimiento gozoso o melancólico, de energía o de abatimiento lo que principalmente importa».

Con la misma justeza añade: «El poeta lírico vive en sí mismo; concibe las relaciones de las cosas según su individualidad poética; y es el movimiento libre de sus sentires y pensamientos, el objeto principal». El verdadero poeta lírico es

para sí mismo un mundo completo: «así el hombre, en su naturaleza íntima, se convierte en obra de arte». Profundísima observación, cuyo alcance asombra.

El límite a esta doctrina, es el mismo Hegel también el que lo marca, «El poeta —dice— tiene sin duda derecho a descubrir los estados de su alma; pero no estamos dispuestos a conocer todo los que nos quiera contar, sus predilecciones especiales, sus detalles domésticos, sus historias de alcoba, sus menudencias». Comentemos un tanto esta restricción.

Tiene, en efecto, derecho el poeta lírico a revelar su alma; pero es cuando en ella haya algo digno de interés, que en obra de arte se pueda convertir. Y esta condición es la misma que pondría yo a la doctrina individualista, tan extendida y poderosa. No todos los individuos nos importan, y hay una cantidad inmensa de individuos que deben sernos indiferentes (excepto en lo que tienen de prójimos, como enseñó el cristianismo). Esto es lo que en realidad ocurre.

Con razón dice Hegel que no todo sentimiento personal y particular es interesante en sí mismo. Y con igual acierto reconoce que el sentimiento interior, en un alto poeta, puede dar cabida a los pensamientos más grandes y las ideas más vastas. Como modelo de este modo lírico, propone Hegel a Schiller.

No son enteramente equivalentes, aunque así lo entiendan ilustres maestros, los tres términos de romanticismo, lirismo e individualismo: la distinción entre estos y el primero es relativamente fácil; la de los dos últimos, más difícil, sobre todo porque la palabra individualismo no es muy exacta, y, si no se prestase a demasiados equívocos políticos la sustitución, yo la sustituiría por la de anarquismo. Baste decir que un poema, en verso o en prosa, puede ser romántico, y no ser lírico; puede ser lírico, y no ser individualista en el sentido anárquico de la palabra. Si ese poema, aunque revele algo íntimo, no afirma la independencia de esa intimidad, será lírico, pero no individualista.

Lo íntimo y personal es aquello que lleva a la obra, no el reflejo de lo externo y de lo observado, sino el reflejo más vivo y hasta en cierto concepto más real, del alma del escritor o del poeta. Y cuando ese poeta o ese escritor pone su yo a la sociedad que le rodea; cuando la desafía no con las armas ni en la calle, sino con la pluma o con la lira, ya que hemos de aceptar la distinción, puramente formal dentro del romanticismo, entre el prosista y el poeta, es cuando podemos diagnosticar el caso de individualismo.

El individualismo, que tenía sus precedentes desde la Reforma de Lutero, es lógico, profundamente lógico, en un momento en que no solo han sido echadas por tierra muchas creencias y dogmas, sino atacada y disuelta en gran parte la constitución social, y se ha formado, por la anarquía, bajo el nombre de Revolución, un régimen nuevo. Y el lirismo, que ha existido siempre, pero que no ha estallado hasta que se lo permitió el romanticismo, tenía que alzarse muy potente después de tantos dolores y horrores, de tanta sangre vertida, de tal compresión de miedo o de indignación oculta en los espíritus. Es cierto, se me dirá, que el lirismo precede a la Revolución, y que Juan Jacobo y Bernardino de Saint Pierre se le anticiparon. No obstante, la generación lírica que viene después de ellos, trae, en su nerviosismo, la huella de aquella perturbación psicológica colectiva. Tal vez sea esta la causa de que encontremos tantos líricos, entre los mayores, que pertenecen a la clase desposeída, herida por el trastorno revolucionario: Chateaubriand, Vigny, Lamartine —y casi diría Víctor Hugo, y hasta diría con mayor motivo, Jorge Sand, con su aristocracia de la mano izquierda.

Habiendo consagrado bastantes páginas a recordar los precedentes y orígenes del lirismo, no necesito decir que siempre han existido, además de obras, temperamentos líricos, y casos líricos en la literatura, y de individualismo también. La diferencia es que, desde Juan Jacobo, el lirismo se impone, y a su amparo, el individualismo reclama en alta voz sus derechos. A cada paso, el individuo tiene mayor conciencia de sí propio, y sabe mejor diferenciarse del conjunto y de la sociedad. A veces, dentro de este período romántico, un hombre se opone él solo a una nación, y he aquí el caso de Enrique Heine, en parte, y el de lord Byron. Más adelante, veremos a una nación aplastar a un individuo genial, que se llamó Oscar Wilde, y esto puede decirse que acaba de suceder, pues la admirable Balada de la cárcel de Reading, lleva por fecha el año de 1897.

Es decir, que la lucha del individualismo, no ha terminado, ni terminará tan pronto. Lo que veremos derrumbarse, será el castillo romántico, con sus alminares y sus barbacanas, sus torreones y sus tamboretes, sus blasones esculpidos y su puente levadizo de hierro; pero, al caer la escuela del romanticismo, el lirismo seguirá alzándose, y el individualismo ensanchará sus conquistas, hasta que podamos decir si será el individuo o la sociedad quien obtiene final victoria.

Dada la situación presente, la lucha parece larga y empeñada, pero la sociedad es siempre más fuerte, más compacta, fundándose en necesidades más apremiantes

y colectivas.

Para confirmar lo que antes dije, respecto al papel de la Revolución en el desarrollo del individualismo, permítaseme citar un párrafo de Brunetière. «Al derribar las vallas, al abrir toda carrera, al proponer a todos como premio, sino como presa placeres y fortunas, honores y poder, la evolución hizo del desarrollo del perfeccionamiento, de la cultura intensiva del yo, el fondo mismo de la educación». Y, naturalmente, de aquí se sigue la santificación del individuo, la legitimidad de su instinto; y de aquí la proclamación del derecho a satisfacerlo.

Fijemos bien este carácter del individualismo, sancionado por las afirmaciones revolucionarias. No es la proclamación de derechos del individuo genial del hombre o de la mujer excepcionales como un Vigny o una Jorge Sand. No; esta categoría, invocada un momento, está llamada a borrarse pronto, y a ser sustituida por un acratismo radical. El individuo es sagrado, no por valer, sino sencilla y meramente por su condición de individuo, inconfundible con la colectividad. Y claro es que esta suposición es la más incompatible con los derechos del arte: porque el arte será siempre una excepción, y, por tanto, una especialización individual. Así, a medida que los principios del individualismo político y social van avanzando y ganando terreno, el arte pierde su eficacia sobre las colectividades, y pasa a ser patrimonio y bien y pan espiritual solamente de unos pocos, cada vez más distanciados del público. Este hecho no lo comprobaremos, naturalmente, en la época romántica; no se ha extendido todavía en ella la doctrina individualista hasta ese grado. Lo veremos, en cambio, resaltar con claridad meridiana, cuando llegue el período decadente, y se consolide el aristocratismo y hasta el esoterismo del arte.

El individualismo, en efecto, pudo ser la sanción de una aristocracia; pero, al difundirse la doctrina, se convirtió en lo contrario, y dio base a la legitimación de todo criterio individual. Era la peligrosa enseñanza de Rousseau: el individuo reúne en sí todos los derechos, no por ser excepcional, no por ser grande, no por ser fuerte: solamente por ser hombre. Así, todo hombre, el más ignaro, el más criminal, el más miserable, puede enfrentarse con la sociedad y afirmarse contra ella; y todo le será lícito.

He aquí la raíz ideológica del desorden moral en que vivimos, y de la necesidad de revisar estos principios por tanto tiempo sostenidos como inconcusos. Yo creo que, en esta cuestión, nuestros nietos tendrán mucho que corregir y algo que reír de la candidez de ciertas doctrinas, por ejemplo, las penales, que ya van

modificándose, pero que han sido hasta no ha mucho la aplicación de este individualismo panfilista, que, a pesar de las lecciones que nos da la naturaleza, la diaria observación y la razón vigilante, sigue obstinado en legitimar los instintos de todos, y en no ver las desigualdades congénitas que entre individuo e individuo existen; las desigualdades individuales, naturales, imposibles de nivelar.

El romanticismo, primer heraldo y trompetero de las franquicias del individuo, sobrevivirá, si no como escuela literaria, como tendencia, por ese principio de consecuencias incalculables. La consagración del yo la encontraremos, no solo en innumerables poetas y novelistas, sino en pensadores y filósofos; el recoger sus opiniones me obligaría a extenderme demasiado. Enseña Hegel en su Poética, como sabemos, que el fondo de toda obra de arte lírica es siempre el individuo, su imaginación y su sensibilidad peculiar. Y Fichte va más allá que el gran idealista, y afirma que el yo, al oponerse, se convierte en causa y efecto de sí propio, por la cual no hay otra realidad efectiva sino el yo, y nada, incluso la naturaleza exterior, existe sino por él y en él. El romanticismo, sin razonarlas, sin admitir cortapisa alguna, ha adaptado estas doctrinas. Y la doctrina, por desgracia, irá más allá del romanticismo de escuela; y una vez emancipado el yo, la escuela pudo desaparecer, pero la semilla y la planta ya no había quien las arrancase.

En pleno período romántico hemos visto desarrollarse el germen del individualismo generalizado y extendido a todos los hombres, en las ideas de Jorge Sand y en la idolatría humanitaria que las satura, en determinado período de su vida. Este culto declamatorio y delirante de la humanidad no fue exclusivo de unas cuantas novelas: la idolatría se extendió. Al proclamar la divinidad del hombre, fatalmente se iba a proclamar la del individuo, consagrado en sus pasiones, en inevitable materialidad del instinto, y del instinto más bajo.

Y el resultado ha sido lo que elocuentemente expresa un delicado pensador y artista, Eduardo Rod: «La mayor parte de nuestros contemporáneos, arrastrados por la corriente individualista que arrolla al siglo, y a la cual, en ciertos respectos, debe su grandeza, han introducido el individualismo donde solo puede ser un fermento de corrupción. En lugar del sacrificio del yo, en que reposa toda su concepción elevada, han querido el triunfo del yo». Este mismo escritor, tan idealista, ha sido gran profeta, al señalar la inevitable reacción que tiene que venir en pos de este período de demolición sorda unas veces y furiosa otras, de esta quiebra de todos los valores tradicionales. «La reacción —escribe— va tan

aprisa, que ya se expone a arrastrar, con las corruptoras doctrinas que ha encontrado en su camino, algunas de las mejores conquistas y de los más generosos ensueños de libertad. Ya los países cierran sus fronteras, con tanta prisa como las abrían antes; ya los pueblos se arman sin tregua, la palabra fraternidad arranca sonrisas, y la guerra, si estalla, nos llevará a tiempos que recuerden la invasión de los Sarracenos y de los Hunos». Estas palabras de vidente están escritas en 1891, veintitantos años antes del conflicto mundial, a que asistimos, y que bien pudiera ser, si no el término del individualismo anárquico, por lo menos su eficaz represión. La forma más positiva del lazo social, es la nacionalidad, y la nacionalidad es lo que se afirma con energetismo hasta brutal, heroico y cada vez más tenaz en su paciente obra de destrucción y muerte, en la continuidad de esta guerra, sin ejemplo. Y ved cómo, sintiendo todos el dolor de tanto estrago, vemos, sin embargo, en esta guerra algo que quizá anuncia una resurrección de los ideales colectivos, minados por el individual, desde hace acaso tres siglos, desde Rabelais, que canonizó el instinto, y Montaigne y Montesquieu, que formularon verdaderos principios individualistas. El romanticismo, desde el siglo XVIII, sirvió de vehículo a esa concepción nueva, o por lo menos, no difundida hasta entonces.

Ahora, tratándose de Francia, es preciso decir que ningún país del mundo estaba menos preparado a acoger las tendencias individualistas que traía el individualismo romántico. Ningún país mejor acorazado en sentido común; ninguno más penetrado de las realidades; ninguno menos anárquico, a pesar de su fermentación revolucionaria, porque en Francia el orden se impone de suyo, después de toda convulsión, como orgánicamente en una naturaleza normal y sana, después de la alteración morbosa viene la reposición enérgica de las fuerzas vitales. No es Francia, cual Rusia, una tierra de alucinación, ni siquiera como Alemania, en otro tiempo, una nación especulativa y ensoñadora; el trabajo y el ahorro sanean, como drenaje bien entendido, su suelo moral, y la fortifican para los trances críticos. Lo que la hizo accesible al entusiasmo romántico, fue su clase media intelectual, tan numerosa, y dotada de tal suma de curiosidad estética, intelectual y moral, de tan hospitalario instinto para las ideas, de tal ansia de no llegar tarde a banquete alguno, que en Francia tenían que acogerse, durante más de un siglo, todas las ideas, y todas las palpitaciones del gusto y del sentimiento universal.

Las tendencias nacionales no ejercen acción indiscutible; sin embargo, las vemos también modificarse profundamente, ya que nunca del todo desaparezcan. En España ha llegado a ser un lugar común esto del cambio de las condiciones de la

raza. ¿Dónde están los españoles de otros tiempos?, se oye preguntar con dolor patriótico. Y algo semejante, una protesta patriótica, fue la de los antirrománticos, que pensaban en las glorias y en los esplendores del siglo XVII, y apoyaban su campaña contra la nueva escuela en consideraciones patrióticas, combatiendo la invasión de lo extranjero en todos los órdenes de la vida espiritual.

Formada estaba Francia para la prosa. Cuando he oído hablar de los misteriosos sortilegios de París, he pensado que, teniendo París mucho de cómodo, grato, artístico y admirable, está, sin embargo, en prosa, mientras otras ciudades, donde no es tan grata la vida, según los adelantos modernos, y algunas donde es hasta difícil, están en verso, y varias son ciudades, por esencia, estéticas, de poética exaltación, como Florencia, Brujas o Toledo. Estando Francia en prosa —en la bella prosa del siglo XVII— le trajo la poesía (que tanto echaba de menos Stendhal), no una cadena de montañas, como este escritor hubiese querido, sino el romanticismo; y se la trajo rica y varia.

Dice a este propósito un crítico francés, David Sauvageot: «Confesémoslo: París no podía, tal vez, por su propio impulso, llegar a la exaltación poética. Según la frase de Stendhal, le falta para eso una cadena de montañas. Pero París fue hacia la montaña, leyó, y recibió el impulso».

Y la poesía del romanticismo de escuela nace y arranca del individuo, que es el fermento renovador, el grano de levadura que hace esponjar la masa. Desde el romanticismo, la noción del individuo se destaca y prevalece, no solo en la literatura, sino en la filosofía y en la naciente sociología. El individuo se afirma contra la sociedad, y hasta aspira a hacerla a su imagen y semejanza, y no consiguiéndolo, la anatematiza. Esto puede verse al estudiar a los novelistas y dramaturgos, y lo veremos ahora, en los poetas de la rima, y seguiremos viéndolo después de que haya venido a tierra el romanticismo escolástico, durante todo el período de la decadencia, en el cual podremos comprobar que el individuo sale vencido en su lucha contra la sociedad, fatal e irremisiblemente. Sale vencido, no sin dejar influencias y reivindicaciones que darán su fruto, pero que no renovarán a la sociedad en lo fundamental, en los elementos indispensables de su estatismo. Desde el primer día en que el hombre se agrupó socialmente, ciertos rudimentos fueron necesarios a la vida del grupo, y el instinto de conservación los salvaguardó y los cristalizó, por decirlo así. El individuo ha podido ejercitar la crítica de la sociedad, y señalar sus deficiencias, y protestar contra ellas, y hacernos sentir la razón de sus quejas y el deseo de

mejores organizaciones y de deseables perfeccionamientos; pero jamás podrá el individuo sustituirse a la sociedad. El individuo, el más innovador, dará por resultado algo social.

Al iniciarse el desarrollo del lirismo, y al empezar a afirmarse la tesis individualista en Francia —pues de Francia estoy hablando— era en las letras donde había de establecer sus reales, pues los tiempos nada tenían de favorables a las emancipaciones en el terreno práctico. Ni el Terror, ni el Consulado, ni el Imperio, fueron cosa muy emancipadora, y en el Imperio, especialmente, la respiración era difícil. Y se respiró por donde se respira cuando hay compresión muy enérgica de los instintos individuales, se respiró por una literatura nueva, refugio de esos instintos, de esas aspiraciones.

Y no fue en los períodos determinados en su sentido político por la Revolución, sino, al contrario, bajo la Restauración, hacia 1825, cuando el individualismo se alza potente, y empieza el período, que aún dura, en que se rompen todos los días vallas, se aflojan lazos, se abren caminos, y el individuo avanza, a cada momento, hacia su autocratismo, no interior e incoercible, sino proclamado, erigido poco a poco en dogma.

Con la sanción de los instintos desaparecen las responsabilidades; con la sanción de los instintos las categorías morales dejan de existir. Y esto es lo que va a predominar en el desenvolvimiento de la literatura y de la poesía rimada, hasta llegar a proponer, en tiempos más recientes, como ideal la perversidad, y como criterio de belleza la misma corrupción de las almas, refinada artísticamente. Esto será, en gran parte, lo que se llama decadentismo.

Y nótese que la represión y el sacrificio del instinto no son únicamente la base de nuestra moral social, la que podemos conocer desde hace diez y nueve siglos que el Cristianismo sentó sus bases; es, si bien lo miramos, si leemos despacio a los grandes legisladores de pueblos y fundadores de religiones, la que siempre invocó el género humano, que bien sabe cómo el instinto es lo que tiene de común con las especies animales, y que siendo el instinto un magnífico manantial de vigor y riqueza psicológica, no puede menos de ser educado y guiado y hasta reprimido por las leyes y las costumbres, por la sociedad en suma, por la sociedad que ha existido siempre, y que siempre existirá, inalterable en su principio cuanto variable en sus formas.

Mientras el individualismo fue cosa de literatura, aunque de literatura rebelde,

no alarmó, si bien su tendencia era ya conocida y comentada. Pero, de la literatura, las tendencias pasan a la sociedad, y en ella se infiltran, y la socavan lentamente. Y estas tendencias, antes de revelarse en la literatura, habían estado en la mente de los filósofos, de Kant y de Fichte. Y en Hegel hemos hallado su definición exacta, y también su corrección anticipada, con la afirmación de que el individuo no es un valor igual, uniforme, y no puede, por lo tanto, alegar importarnos igualmente. Yo tengo fe en esta verdad. Ella es la que puede conciliar nuestra admiración y nuestra involuntaria simpatía hacia los grandes individualistas artísticos, los Goethe, los Schiller, los Byron, los Vigny, los Musset, los Hugo, más tarde los Baudelaire y los Verlaine, con nuestra convicción social, hija de nuestra razón. El individuo superior puede invocar privilegios que su excepcionalidad le concede. El individuo inferior tiene que resignarse a tomar su valía del conjunto social a que contribuye. Le honramos como a héroe anónimo, pero no podemos creer que tenga nada que decirnos, y, especialmente, en el terreno del arte.

XVII. El lirismo en Balzac. «La azucena en el valle». Examen y crítica de esta obra. El estilo de Balzac. «La musa del departamento», «Ilusiones perdidas», «Beatriz». Examen de estas tres obras. Influencias de Balzac sobre Flaubert. Crítica que hace Balzac del lirismo. Bibliografía

Estamos acostumbrados a considerar en Honorato de Balzac, que nació en Tours en 1799, y murió en París en 1850, al titánico creador de La comedia humana, al padre de la novela épica por excelencia. Desde este punto de vista, habría mucho que decir de él, pero ahora voy a tomar en cuenta el elemento lírico, lo que hay en él de ese romanticismo subjetivo, que no podía faltarle, dada la época en que nació y en que vivió. No debemos admirarnos de que Balzac sea de su tiempo, sino más bien de cómo se adelantó a él, genialmente.

Voy, pues, a estudiar a Balzac desde un punto de vista parcial, restringido, sin tomar en cuenta la vasta complejidad de su obra, compuesta de documentos históricos y de análisis ahincados de su época, con un sabor de realidad que inútilmente buscaríamos en los novelistas puramente líricos, indiferentes a este aspecto del arte, como lo fueron al elemento económico, introducido en el arte por Balzac, que, en una sociedad donde aparentemente se luchaba por idealismos políticos y religiosos, adivinó la verdadera fuerza que movía la maquinaria, y cada vez había de moverla con energía mayor: la cuestión económica imponiéndose a las restantes. Pero Balzac —que tuvo su época de soñador febril, como Jorge Sand, y aun como Stendhal, porque el individuo superior, confinado en localidades atrasadas y sin movimiento social e intelectual suficiente, ha de atravesar por fuerza este período—, incluyó el sueño lírico entre los asuntos que había de tratar su pluma asombrosa, y nos dejó documentos inestimables sobre el lirismo, no solo al estudiarlo con amor, sino al juzgarlo y satirizarlo vigorosamente.

El primer documento sobre el lirismo que aparece en Balzac, es La azucena en el valle. Yo traduzco así el título de esta novela, que comúnmente ha solido traducirse por El lirio en el valle. El error no es de mucha monta, pero conviene extirparlo. Lys, en francés, es exactamente azucena, aunque la flor de lis de las armas reales de Francia no se parezca a una azucena en lo más mínimo, sin que acierte yo por qué es blanca esa emblemática y heráldica flor, cuando la

verdadera flor de lis, igual en su forma a las que campearon en los escudos de los reyes, y siguen campeando en el blasón de la casa de los Borbones sea, no blanca, sino del más bello color de púrpura. La tengo en mi invernadero y la he visto mil veces. Hay quien ha traducido el título de la novela de Balzac por El lirio del valle; y esto es aún menos exacto, porque el lirio del valle es una florecilla blanca, muy perfumada, llamada combalaria, y en Francia, muguet.

Después de esta acaso inoportuna disgresión, diré que La azucena en el valle es del año 1835, y, en el conjunto de La comedia humana, figura entre los estudios y cuadros de la vida de provincia. La época en que se supone la acción de La azucena es aún más romántica: 1827. Pero no echemos en olvido que Deleite, de Sainte Beuve, tiene por fecha la de 1834.

La novela reviste forma de confesión autobiográfica. El elegante Félix de Vandenese, uno de los personajes de La comedia humana, que reaparece en otros estudios de Balzac, de ambiente parisiense y del gran mundo, refiere a la condesa de Mannerville los episodios de su relación sentimental con una señora de provincia, que constituyen un verdadero ensueño de juventud. El recuerdo de aquel cariño puro e intenso se alza a veces como un fantasma en medio de la disipación y de las seducciones del mundanismo, en la agitada existencia del elegante joven.

La historia de Félix de Vandenesse no es lírica como la de Indiana, como la de Valentina, como la de Adolfo. Los dos protagonistas, Félix y Enriqueta de Mortsauf, no proclaman la supremacía del yo, no predican la doctrina del derecho divino de la pasión; no son teorizadores: pero, de la sucesión de los hechos psicológicos, la misma consecuencia se deduce. Y se deduce de un modo más convincente, por lo mismo que es natural, y que la verdad ha inspirado a Balzac en esta ocasión como en todas, y acaso más que en otras muchas. La sencillez de la fábula contribuye a hacerla más impresionante.

Félix de Vandenese, niño a quien trató con dureza su madre, que creció débil y triste, y por lo mismo tierno y necesitado de afecto, no ha conocido nada de la vida cuando, en un baile celebrado en obsequio del duque de Angulema, a su paso por una ciudad de provincia, ve por primera vez a la señora de Mortsauf. Aprovechando un momento favorable, y sin intención ofensiva, por una especie de irreflexivo movimiento, el muchacho acaricia locamente los lindos hombros de la dama, que el escote descubre. El amor ha nacido, y teniendo un principio tan osado, y hasta tan insólito, se revela después muy respetuoso, completamente

ideal. La señora de Mortsauf es casi una santa: casada con un hombre agrio, duro, epiléptico, que ha transmitido a los dos hijos de su matrimonio las enfermedades que padece, la señora de Mortsauf solo piensa en cuidar a los niños, en reconstituirles una salud, en fortalecerlos, en atender a la casa y a la hacienda que mañana les ha de corresponder. Su abnegación no desmentida, su honestidad, su dignidad, hacen de ella un modelo de esposas y de madres. Pero el novelista, que ha sabido diseñar tan noble figura de mujer, con los detalles de vida íntima y de realidad local, en la que Balzac será siempre no igualado maestro, conoce demasiado bien el corazón humano para no ir más allá de la superficie, y no adivinar el drama interior, sin el cual ningún sentido tendría el relato. El mérito de madama de Mortsauf está en que también para ella el fatal incidente del baile ha abierto un abismo entre el pasado y el porvenir. Inocente y cándida antes de tal suceso, la pasión ha penetrado con él en lo más profundo de su alma. La pasión se apodera de todo su ser, cuando Félix viene a pasar una larga temporada en la mansión de la familia de Mortsauf; pero ninguna transacción con la honra y la virtud caben en la delicada y generosa naturaleza de la «Azucena», siempre blanca y siempre erguida: y el programa de aquella pasión violentísima, pero sujeta al deber, lo expresa un diálogo entre ella y Félix. Suceda lo que suceda, Félix la querrá santamente, para siempre, como a una virgen velada y de nívea corona, como a una hermana, como a una madre, y sin esperanza, a estilo caballeresco.

En este diálogo, y en el conjunto de la novela también, resalta algo que es característico, y que la diferencia, por ejemplo, de las novelas pasionales de Jorge Sand. Los tipos de madama de Mortsauf y de Félix de Vandenesse están marcados con el sello peculiar de la vieja aristocracia de sangre. El espíritu de sacrificio que inspiró a esta aristocracia ante la Revolución y el Imperio tantos rasgos heroicos, flota en la renunciación dolorosa, mortal, de la «Azucena», y la novela, de Balzac al fin, se sitúa así en su momento: la Restauración. La señora de Mortsauf sabe que, además de los deberes generales que impone el matrimonio, tiene otros, enlazados con la clase social a que pertenece, y que la obligan a custodiar el solar de la raza, a preparar el porvenir de la descendencia, a no desdorar ni por un momento la ilustración de la familia. Todo eso le cuesta la felicidad, pero hay que pagar la deuda.

Domada y enfrenada la pasión, llega un momento, no obstante, en que recobra sus derechos; pero es cuando la «Azucena», marchita por el dolor y la fiebre de unos celos tardíos, atacada de mal que no perdona, dobla su tallo para morir. Una enfermedad cruel ha ido minando su cuerpo, y mientras Félix giraba en el

torbellino de París, Enriqueta se extinguía en su residencia campestre. Si otro novelista que no fuese Balzac hubiese contado esta historia, la enfermedad de la «Azucena» sería algún mal de languidez, un poético desmayo. Pero Balzac, a fuer de disector, no perdona el sello de la realidad: la señora de Mortsauf muere de una enfermedad del estómago, que cierra el píloro y la sentencia a perecer de inanición. Y a última hora, cuando Félix, habiendo sabido la inminencia del desenlace, se presenta, es cuando la señora de Mortsauf, en la agonía, deja escapar lo que llevaba oculto en lo más secreto del santuario de su ser; es cuando echa de menos la dicha que no gozó, y sueña con curar para poder disfrutarla, para beberla a grandes sorbos, para embriagarse con ella. Este final, que ha sido muy censurado, no solo es lo más bello de la novela, sino que es profundamente humano. Para ver en él algo inmoral, hay que tener un criterio mezquino. Una moribunda, que no se alimenta hace tantos días, en su calentura, sueña un momento, y en ese sueño revela lo que tanto tiempo calló y combatió. Este género de lirismo, este triunfo de la pasión, no puede compararse a otros lirismos esencialmente disolventes. La muerte purifica el arrebato, el transporte de la pobre «Azucena».

Hay una crítica fundada, entre las muchas que se han dirigido a esta novela de Balzac. Recuerda, dicen, en sus primeros capítulos, las Confesiones, de Juan Jacobo; la llegada de Rousseau a casa de madama de Warens. Algo hay de cierto, pero ahí se acaba la semejanza.

Más análogo a las Confesiones pudiera ser el principio de Rojo y negro, de Stendhal, con la llegada de Julián Sorel a la casa de los señores de Rênal, donde entra como elemento perturbador.

También se han notado en La azucena giros y locuciones impropias, defectos de construcción y lenguaje. A toda la obra de Balzac pudiera alcanzar el reparo. Balzac no cuidaba gran cosa de la perfección. El estilo lo mira como medio de decir lo que quiere, o de insinuarlo con ese calor interior, esa vibración y estremecimiento de vida que es preciso reconocerle. Balzac, no cabe duda, sea por instinto o sea por reflexión y estudio, y lo primero me parece evidente, sabe su idioma tanto como el que más, según afirma Taine; lo sabe desde sus primeros orígenes y verdores y retoñares literarios, y basta abrir los Cuentos de gorja (Contes drôlatiques) para cerciorarse de ello. Pero no se forma un estilo literario por conocer a fondo el idioma, y hay ignorantes de todo elemento gramatical y retórico que son extraordinarios estilistas naturales. Evidentemente, Balzac, aparte de los juegos retozones de los Cuentos, en la labor de La comedia humana

no aspira a hacer estilo, ni aun arte riguroso, sino que, como dijo felizmente Brunetière, el arte de Balzac es su naturaleza y su temperamento de escritor. «Como escritor —dice— no es de primer orden; ni siquiera cabe decir que recibió del cielo, al nacer, prendas de estilista, y en este respecto no podemos ni compararle con algunos de sus contemporáneos, como Víctor Hugo y Jorge Sand». El detallado análisis que sigue a este fallo nos muestra a Balzac expresándose frecuentemente en galimatías, corrigiéndose para estropearse más, no escribiendo ni con casticismo, ni con pureza, ni con claridad; pero dado que Balzac no se propone la realización de la belleza, sino la representación de la vida, animando y vivificando, mediante un talismán secreto suyo, todo cuanto ha querido representar, no conviene decir que escribió mal ni bien, sino que escribió como debía. La revolución que hace Balzac en literatura no es de forma, sino de fondo; inferior en lo verbal, su grandeza en lo substancial es la que le ha valido subir tan alto después de su muerte. Y en efecto, yo debo reconocer, a pesar de mi afición invencible a la belleza del estilo, que la vida es un don todavía más rico y precioso, y que los autores solo admirables por la forma caen en olvido antes que aquellos capaces de insuflar a su obra aliento vital.

Antes que Flaubert realizase el estudio clínico, que es, al mismo tiempo, sátira contra el lirismo individualista, y resumen y cuadro de sus desencantos y degradaciones, Balzac, que en esto y en tantas cosas más caminó delante y señaló la ruta, escribía páginas en las cuales Madame Bovary está en germen. Por este concepto, merecen especial mención novelas suyas que no son de las que más se celebran, pero que rebosan verdad. Se titulan: La musa del departamento e Ilusiones perdidas.

En la primera de estas narraciones se contiene el drama oscuro y ridículo de la mujer de lírico temperamento, que vegeta, y se marchita y consume ansiando otro vivir, otras emociones. Madama de Bargeton, heroína de la novela, ha sido deslumbrada y fascinada por la gloria y el renombre de Jorge Sand, y quisiera imitarle, ser reflejo del gran astro. En esto se diferencia la Musa departamental, de Madame Bovary: la Musa aspira nada menos que al genio; Madame Bovary se contentaría con un poco de lujo, de elegancia, de poesía a su alrededor. «Jorge Sand —dice Balzac— ha creado el sandismo, y esta lepra sentimental ha echado a perder a muchas mujeres que, si no tuviesen pretensiones al genio, serían encantadoras». La Musa, aparece queriendo recoger lauros de arte, formarse un nombre ilustre; pero, realmente, lo que sucede es que posee una organización más vibrante que las que la rodean; tiene aspiraciones incompatibles con su situación, y el cuadro de la fatigosa lucha con el ambiente atrasado y vulgar, lo

traza Balzac con tal certero pincel, que la impresión de realidad nos sobrecoge a cada instante. El ambiente: de él nace el drama de la Musa, como ha de nacer el de Emma Bovary.

Lo que forma ese ambiente tan repulsivo y peligroso para las almas líricas, es la provincia. Balzac lo deja establecido de un modo definitivo, indiscutible.

«Francia —dice— está dividida, en el siglo XIX, en dos grandes zonas: París y las provincias; las provincias envidiando a París, y París no pensando en las provincias sino para sacarles dinero». Ésta división, aun hoy, persiste, o al menos, persistía las últimas veces que he visitado a Francia, y siempre me sorprendió notar el carácter que llamaré doblemente provinciano de las provincias francesas. En España no está tan marcada esta separación. Hay más pueblos, más paletos, pero menos gente rigurosamente provinciana. Y donde mejor ha sabido Balzac observar y dar la impresión fuerte de verdad íntima, es en los estudios de la vida de provincia, y en el análisis de los elementos románticos que la provincia desarrolla y exalta.

Madame Bovary, que no sale ni puede salir de su población, ha visto Flaubert con justeza que tiene que morir, que sucumbir al envilecimiento de sus ensueños y al desorden por ellos introducido en su vida; pero La musa del departamento, que iba poco a poco enquistándose en el modo de ser provinciano, agravado por la ridiculez de las altas pretensiones que el genio no sanciona, y que se evade de la provincia rompiendo todos los lazos del hogar y de las conveniencias sociales, se cura con el aire de París y con duras lecciones de la realidad, de sus lirismos y de sus antojos de bohemia, y vuelve al hogar y a la familia, a la misma sociedad, que la perdona y recibe en su seno otra vez. Balzac señala el camino recto a la descarriada Musa, por medio de ese elemento tan poderoso, cuya fuerza ya hemos visto que reconoció Madama de Staël en sus novelas Corina y Delfina; la sociedad, que la mujer necesita como el aire que respira, especialmente en el país más social del mundo, que es Francia.

El cuadro, pintado de mano maestra, con el relato de las privaciones, de las humillaciones, de los dolores de todo género que sufre la emancipada lírica, constituye, como he dicho, una anticipación de Madame Bovary, la condenación, de otro modo y por distintos móviles, de las ilusiones líricas que también, a pesar suyo, en secreto, alimentaba la Azucena del valle. Tal condenación del lirismo tenía que proceder del gran realista, del que hizo la transformación de la literatura de imaginación en literatura científica. La musa del departamento vio

la luz en 1844, y Madame Bovary, en 1857. Estas fechas indican bien de dónde procede la mejor obra de Flaubert.

Al lado de La musa del departamento, hay que poner la historia de Madama de Bargeton, en Ilusiones perdidas.

Madama de Bargeton es otra intelectual incomprendida. Vive recluida en Angulema, y en aquel círculo, las cualidades y los tesoros del espíritu de la dama, que, como la Musa, pertenece a la aristocracia de provincia, se pierden y agrían, convirtiéndose en manías y amaneramientos. Las ideas se estrechan, la mezquindad es un contagio. Madama de Bargeton cae en el error de explicar en público sus idealismos, de dejar abierta la espita del entusiasmo. Su personalidad lírica la estudia Balzac admirablemente, retratando el desbordamiento de su sensibilidad comprimida, de sus desencantos y tristezas.

Al lado de esta figura de mujer que vive para la poesía, como la carmelita para la religión, coloca Balzac la del joven poeta de provincia, niño sublime, a quien empiezan a suponer posible rival de Víctor Hugo. El primer efecto de la gloria, o mejor dicho su primera promesa, es ser recibido en la tertulia de Madama de Bargeton.

En este estudio, como en el de la Musa, el lirismo es vencido por la sociedad. La incomprendida de Angulema, que se pone en camino hacia París en compañía de su poeta, ve, apenas llega a la gran capital y se pone en contacto con su prima, la marquesa de Espard, lo burlesco de su idilio. Y a su vez, el poeta ve en Madama de Bargeton los defectos, las rarezas, las disonancias entre el sueño y la realidad. La desilusión es mutua. La sociedad, el mundo elegante, el dinero, el lujo, han arrancado el brote lírico en las dos almas. Era la provincia la que mantenía el espejismo, la que agrandaba los méritos del poeta, muy relativos, con ese fácil entusiasmo de las localidades, que quieren haber dado cuna a grandes hombres, y que no resiste al juicio más desinteresado de la capital populosa y repleta de celebridades. Y era la provincia la que rodeaba a la dama ni joven ni bella, vestida pretenciosamente y sin inspiración ni talento, de una aureola sugestiva. París, en corto plazo, desdora a los dos enamorados, y una vez más, Balzac escribe sobre el lirismo un juicio amargo, sano, rebosante de verdad.

No contento con perseguir al lirismo en sus escondidas madrigueras provincianas, Balzac quiso condenarlo en la altiva y gloriosa cabeza del mayor propagador del mismo: Jorge Sand. A tal tendencia responde la interesante

novela, o, por mejor decir, el estudio titulado Beatriz. Beatriz es, como diríamos hoy, una novela con clave. Se transparentan los nombres de Jorge Sand y de la condesa de Agoult, otra literata menos famosa. En cuanto al tipo físico y al carácter, el retrato de Jorge Sand, bastante idealizado, o, mejor dicho, visto con la intensidad casi visionaria de Balzac, no hay quien no lo reconozca. Es admirable la pintura del efecto que produce la señorita Des Touches, en quien el autor representa a Jorge Sand, sobre el fondo, no ya provinciano, sino campesino, del país bretón de Guerande. Los curas quieren subir al púlpito y predicar contra ella, las señoritas legitimistas se persignan al oír su nombre. Se la odia más, por lo mismo que es también noble y bretona y parece su conducta una apostasía.

La señorita Des Touches, que ha hecho célebre su pseudónimo literario, y puesto su yo por encima de las preocupaciones y leyes sociales, no se cuida del terror que en Guerande produce su presencia; pero habiendo conocido a un joven y simpático caballero que reside en un castillo próximo, se prenda de él con pasión entre maternal y amorosa, llena de abnegación y de pureza, y como al sufrir un desencanto, sufre también una crisis de sentimiento religioso, renuncia a su independencia y a su pluma, y entra, sumisa y arrepentida, en un convento.

Ciertamente que este desenlace no está en armonía con la vida de Jorge Sand, que, cuando se arrepintió, no fue para tomar el velo, sino para declararse humanitaria; es cierto que entonces renegó de su individualismo; pero la Jorge Sand penitente que nos pinta en la novela, no se parece, poco ni mucho, a la prosélita de Michel de Bourges. De todas suertes, Balzac, en esta narración hizo también campaña antilírica. La monja escribe estas palabras, en una carta dirigida al hombre por cuyo amor se impone expiación tan rigurosa:

«La sociedad no existe sin la religión del deber, y ambos la hemos desconocido, dejándonos llevar de la pasión y de la fantasía. Mi vida ha sido como un largo acceso de egoísmo». Largo acceso de egoísmo son, en efecto, los lirismos de Jorge Sand; y Balzac, al expresarse así, condena, en una frase, la tendencia más general y romántica, con toda la fuerza de su objetividad, de su sentido positivo de historiador, antes que de poeta y novelista.

Para leer a Balzac sirve cualquiera de las buenas ediciones que de él abundan en las librerías. Para estudiarle, recomendaré los Retratos contemporáneos, de Sainte Beuve, y el tomo tercero de las Pláticas del lunes; la Correspondencia de Balzac, tomo XXIV de la edición de sus Obras completas, París, 1876; los

Nuevos ensayos de crítica y de historia, por Taine, y varios artículos y estudios de Zola, Champfleury, Werdet, Lamartine (en su Curso de literatura); el libro de Marcel Barriére, Honorato de Balzac; el de Edmundo Biré, Honorato de Balzac; Laura de Surville, Balzac, su vida y sus obras; Gozlan, Balzac en zapatillas; y si me atreviese, añadiría a esta lista el estudio extenso que he consagrado a Balzac en La transición, tomo segundo de mi Literatura francesa contemporánea. Hago observar que aquí hemos visto a Balzac solamente por un aspecto limitado, el que nos podía interesar; y estas indicaciones bibliográficas acaso huelgan, por el momento.

XVIII. Jorge Sand. Su biografía; su estancia en España. El derecho a la pasión contra la sociedad. El tema del amor en la literatura francesa. Francia no está ni ha estado en decadencia. El lirismo exaltado en Jorge Sand. Bibliografía

Armandina Lucila Aurora Dupin, baronesa de Dudevant (por ahí dicen baronesa Dudevant, pero es galicismo), conocida universalmente por su pseudónimo literario de Jorge Sand, es el escritor en cuya producción puede seguirse, paso a paso, la marcha del romanticismo, y las transformaciones que sufre en los veinte fertilísimos años comprendidos entre 1830 y 1850.

No me detendré mucho en la biografía de Jorge Sand. Aparte de que aquí no voy a estudiar su producción completa, pues solo trataré de sus novelas líricas, la biografía de Jorge Sand es sobrado conocida y en extremo efectista; es la biografía romántica por excelencia, por lo cual no cabe prescindir de ella enteramente, pero no deben tomarse en cuenta sino dos o tres rasgos esenciales, y conviene cortar el peligro de seguir la tentadora doctrina de Hipólito Taine, cuando sostiene que lo único importante que hay detrás de un libro, es un hombre o una mujer.

Difícil me parece de admitir la teoría de Taine, si suponemos por un momento que el libro es, verbigracia, el Quijote; pues la vida del Manco, aunque llegue a ponerse más en claro y más diáfana que un cristal limpio (único caso en que una vida vale como documento), nunca nos inspiraría el mismo interés que la historia de su Hidalgo. Tratándose de Jorge Sand, la vida responde muy exactamente a los libros, o, por mejor decir, los libros reflejan y comentan la vida.

Como Víctor Hugo, recibió Jorge Sand las primeras sugestiones de romanticismo en España, en un viaje que realizaron sus padres, a consecuencia de las guerras napoleónicas. Pudo Jorge Sand alojarse en el palacio del príncipe de la Paz, y ver a su madre ataviada con traje español, basquiña y mantilla, y sufrió acosos de la retirada, y el hambre, y la sarna, repugnante enfermedad. De su breve estancia en España le quedaron reminiscencias asaz pintorescas, que pueden leerse en sus Memorias, tituladas Historia de mi vida. Tal vez hubo en estos recuerdos de una niña alguna inexactitud, y se me figura que tomó por osos a los árboles, y que confunde las montañas de Asturias con los desfiladeros de

Pancorbo; pero la influencia de aquel viaje sobre su imaginación debió de ser muy grande, como lo fue en su destino. El fogoso caballo regalo de Fernando VII, entonces príncipe de Asturias, mató al padre de Jorge Sand, despidiéndole de la silla. Si analizo la impresión de España sobre la fantasía juvenil de Aurora Dupin, diré que, en ella lo mismo que en sus padres, es de una truculencia romántica, unida a mucho miedo. Las manchas de sangre de un cerdo le parecen a la madre de Jorge Sand, en una venta española, huellas de un asesinato; la ceguera del niño que da a luz en Madrid, la atribuye a que el comadrón español aplastó los ojos del recién nacido, exclamando: «Este no verá el Sol de España»; y el potro, regalo del príncipe, lo supusieron destinado a causar el mortal accidente. Lo positivo de todo ello, es que la temprana muerte de su padre truncó el porvenir de la familia Dupin, y recluyó a Jorge Sand en el campo, durante su niñez y su juventud, excepto el tiempo que pasó en un convento para educarse.

Quizá hasta sin la intensa, la dominadora influencia de Rousseau, Jorge Sand hubiese experimentado ese mismo cariño y devoción a la naturaleza, que tantas veces ha demostrado en sus escritos, y sobre todo en bellísimas novelas pastoriles y geórgicas, y también tempranamente regionales.

El claustro la preparó al lirismo, por la crisis mística que sufrió en él; y las huellas de este misticismo, bastardeado y desquiciado, las encontraremos donde menos se pudiera pensar, o mejor dicho, donde, desde Rousseau, suelen aparecer: en las efusiones pasionales. Ya recluida en el campo, y cazando y excursionando, Aurora Dupin empieza a ser la soñadora constante, que reconcentra en sus sueños, en sus balbuceos novelescos, inventando imaginarias historias, la fuerza poética de su temperamento. Casada ya, con el barón de Dudevant, y antes de ser la insurrecta, Aurora Dupin es la «incomprendida» tipo especialísimo del romanticismo femenil, y tipo que, como ya he dicho, abundó en aquella época. Cuando un alma que es o se juzga superior languidece en un ambiente estrecho, el de una provincia, como aquellas «musas del departamento y niños prodigiosos», tan magistralmente descritos por Balzac, si el varón puede buscar salida y aire libre, la mujer acaba por enfermar de languidez y de fastidio. El soplo lírico ha afinado su organización, y cuanto la rodea la ahoga en prosa, en materialidad, en vulgaridad —palabra inventada por la Staël—. Jorge Sand capitanea esa legión de beldades pálidas, que alisan con una mano marfileña sus largos bucles, para quienes el marido es el ser grosero y tiránico, y la provincia o la aldea, un destierro entre los Sármatas. La Bovary se liberta con el suicidio: Jorge Sand estuvo a pique de precederla en este camino, antes de emanciparse con la insurrección. Cuando el romanticismo se hallaba en su apogeo, hacia

1831, la baronesa de Dudevant, después de largo período de tedio y desencantos, llega a París, resuelta a trabajar para sostener a su niña pequeña, a quien llevaba consigo.

Antes de dar lo que llamaríamos esta campanada, Jorge Sand había vivido en los mundos del ensueño, lamentando su soledad moral, cultivando el entusiasmo platónico, y resuelta —son sus palabras— a no proceder sino en virtud de una ley superior a la opinión y a la costumbre, dado que ella no pertenecía al gran mundo ni de intención ni de hecho, y estaba exenta de sus influencias y trabas.

No hay que creer lo que los autores de memorias y confidencias dicen de sí propios; pero en esto Jorge Sand no mentía. La explicación del episodio de su juventud que le abrió el camino de la celebridad, su traslación a París, es, en efecto, que no concedió nunca importancia a la opinión, que no pertenecía a la sociedad elegante ni de hecho ni de pensamiento. Detrás de Madama de Staël o de la duquesa de Duras, verbigracia, está la sociedad, con la cual no quieren romper de ningún modo; pero la sociedad, a Jorge Sand, la campesina, no la ha preocupado nunca, ni antes ni después de su época de bohemia literaria. Esa fuerte cadena que sujeta a la mujer, la rompió resueltamente, sin que se la ocurriese, durante una larga vida, volver a soldar sus eslabones; y siempre, por cima de la sociedad, puso su yo, su yo romántico. Y por eso, porque ninguna transacción con el mundo encontramos en Jorge Sand, podemos decir que es altamente romántica su biografía, y su insurrección sincera y natural, y más, por lo mismo.

Así entra en París Aurora Dupin, con ideas muy concretas, ella nos dice, respecto de lo abstracto, pero ignorándolo todo de la realidad, sin nociones exactas acerca de cosa alguna —y cumple añadir que jamás las adquirió—. Al salir de Nohant, dejaba allí las cenizas de su primer ensueño sentimental, y, al declarar cómo tal cosa acaeció, empieza ya a mezclar (como de Madama de Krüdener se dijo) a Dios en aquello en que menos le gusta que le mezclen. El galán invisible, temprana ilusión de Jorge Sand, era para ella, según nos dice, el tercer término de su existencia: el primero era nada menos que Dios.

Desde su crisis mística en el convento, donde pasó parte de su adolescencia, Jorge Sand tendrá siempre, si no el sentimiento —y, ¿por qué no también el sentimiento, en parte al menos?—, la emotividad mística. La pasión, en ella, está teñida de misticismo, como veremos más adelante.

Reducida a una corta pensión mensual, la futura Jorge Sand, busca trabajo, y lo encuentra difícilmente; halla caros y molestos sus atavíos femeniles, y, habituada a cazar con ropa casi masculina, adopta el hábito de varón, a fin de poder satisfacer su curiosidad intelectual asistiendo a localidades baratas, en el teatro, y pareciendo un estudiantillo de primer año, bajo uno de esos levitones llamados garitas, que no tenían forma.

Y así, con la libertad que da un disfraz, Jorge Sand lo recorrió todo, contempló, como ella dice, el espectáculo de su época, del club al taller, del café a la bohardilla. «Solo prescindí —nos dice— de los salones, en los cuales no tengo nada que hacer». Así iba tras su destino de libertad moral y de aislamiento poético. El aislamiento, en medio del ruido de París, era una fuerza, y como el René, de Chateaubriand, Jorge Sand se paseaba en el desierto de los hombres.

No fue desierto mucho tiempo. Jorge Sand, al relacionarse con escritores, artistas y bohemios, empezó a darse a conocer, rápidamente, logrando en poco tiempo una fulminante celebridad. Después de una primer novela insignificante, en colaboración con Julio Sandeau, publicó, ya por su cuenta, Indiana, y, por esta obra, hízose al punto famoso su pseudónimo varonil.

Desde este momento, la biografía de Jorge Sand está en sus libros, no porque en ellos la refiera puntualmente la agitada historia de su corazón, que en otros documentos puede encontrarse también, sino porque los libros expresan la personalidad de la autora, sin velos y sin equívocos.

El sentimiento lírico es el que ha hecho de Jorge Sand un poeta, un gran poeta, aun cuando no haya versificado nunca. Es el don poético lo que brilla en las ideas y en el estilo de Jorge Sand; y es el idealismo lo que informa su prosa, cuyas cualidades han sido mil veces ensalzadas.

La idealización, fue el programa artístico de su genio. A este propósito, le decía Balzac: «Usted busca al hombre tal debe ser, yo le tomo tal cual es: y créame, los dos tenemos razón. Ambos caminos conducen al mismo fin. A mí también me gustan los seres excepcionales, y soy uno de ellos. Además, los seres excepcionales son necesarios para hacer resaltar a los vulgares, y nunca los sacrifico sin necesidad. La diferencia, es que esos seres vulgares a mí me interesan más que a usted. Yo los agrando, yo los idealizo en sentido inverso, en su fealdad o necedad. A sus deformidades, les doy proporciones aterradoras o grotescas. Usted no puede: para usted hacerlo sería una pesadilla. Idealice usted

en lo bonito o en lo bello: es labor de mujer».

La teoría de Jorge Sand sobre el amor es el colmo de esa idealización de que hablaba Balzac; es el refinamiento quintaesenciado de la función y de la atracción natural, que, no siendo más que natural, parece a Jorge Sand insufrible e innoble. Para tales fines, entiende Jorge Sand que no basta ser dos; que hace falta una triada: un hombre, una mujer, y Dios en ellos. Abrevio la referencia, porque es muy escabrosa, y en este y en otros particulares concernientes a la misma tesis, paso como sobre ascuas.

Brunetière, que ha visto en Jorge Sand simbolizado el idealismo, nos dice: «Como Musset y como Hugo, lo que canta Jorge Sand es el triunfo de la pasión: entiéndase, para el individuo, el derecho a oponerse, en nombre de la pasión, él solo, a la sociedad entera. Sus personajes son criaturas excepcionales, a quienes la pasión revela tal excepcionalidad; son elegidos, no se sabe de qué oculto Dios; es decir, son seres sobrehumanos, que tienen el derecho de situarse por cima de las leyes que les estorban». De aquí la apoteosis del amor, como forma de la conciencia individual, superior a todo. El amor para Jorge Sand, es de esencia divina; independiente de la voluntad humana, viene de lo alto; cuantas consideraciones puedan oponérsele, serían vanas. La aproximación de los que se aman, es un decreto de la Providencia; lo malo es que ese orden admirable de la naturaleza, lo han echado a perder los humanos, con la sociedad. Por eso, Jorge Sand en su idolatría del individuo, somete la regla a la excepción, la sociedad al individuo, y a determinado y escaso número de individuos sublimes. Y así, en Jorge Sand, tocamos con el dedo más de bulto que en ningún autor romántico, la inmoralidad intrínseca del lirismo individualista y lo perturbador de su dogma.

Desplómese la sociedad; caigan por tierra las instituciones, sacudidas, como las columnas del templo filisteo, por un solo hombre, o mujer, para aplastar a miles de personas; húndase el mundo y sálvese la pasión —tal es la fe y las doctrinas de Jorge Sand. Y la reclusa de Nohant, embriagada de aire libre, escribe, en efecto, novelas muy inmorales; pero no según entiende la gente esta palabra, por lo incentivo y libre de la descripción, sino con otro género de inmoralidad, que llamaré filosófica, puesto que envuelve una construcción sistemática de pensamiento.

Este propósito de glorificar el sentimiento, de santificar hasta sus extravíos, Jorge Sand lo confiesa paladinamente: «Hay que idealizar el amor —nos dice— y prestarle sin recelo todas las energías a que aspira nuestro ser, todos los dolores

que padecemos. No hay que envilecerlo nunca entregándolo al azar de las contingencias; es preciso que muera en tiempo, y no debemos recelar atribuirle una importancia excepcional en la vida, acciones que vayan más allá de lo vulgar, hechizos y torturas que sobrepujan a lo humano».

Es indiscutible, y a no serlo lo hubiese eliminado, tomar en cuenta este elemento pasional, tan de manifiesto, no solo en las obras de Jorge Sand, sino en otras de insignes maestros del período romántico. De tal desastre solo nos librará el realismo objetivo, y los dogmas de la impasibilidad y de la serenidad artística. En la época que estoy reseñando, la pasión es la musa inspiradora. Hay, pues, que hablar de todo ello, sin hipócritas repulgos, procurando hacerlo en forma compatible con la dignidad del historiador y del crítico.

Realizando el conde León Tolstoi un examen de las obras de Guido de Maupassant, observa que los novelistas franceses de este siglo no ven más objeto para la vida que el amor. Aun cuando hecha a propósito del más objetivo de los escritores, la observación no carece de exactitud: de cien novelas francesas, ochenta por lo menos dan vueltas al mismo asunto que Jorge Sand declaraba ser el único poético e interesante. Y si la observación del amor y de sus derivaciones más o menos híbridas, morbosas y decadentes, ha producido una cosecha en doble, de obras de tercera y cuarta clase, también, por los caminos del lirismo, ha rendido frutos de sabor quizá amargo, pero de admirable esencia.

Por muy olvidadas que hoy estén, de éstas fueron las primeras novelas de Jorge Sand; y en ellas, si quisiéramos aislar lo pasional de lo artístico, tendríamos que realizar una labor semejante a la que fue preciso hacer en el sepulcro de Tristán e Iseo, para desenredar las ramas de los rosales que se enlazaban estrecha y fortísimamente. Débese —si puede decirse así— a Jorge Sand la persistencia de esta forma del lirismo en las letras francesas. Solo que, para ser tolerable tal género de lirismo, tiene que ser muy grande y singular la personalidad. No es dado a cualquier narrador, cualquier rimador, querer interesarnos con su historia pasional.

Un biógrafo de Jorge Sand, Caro, cita a este propósito las ideas de Carlyle. El filósofo inglés, a pesar de su individualismo, censura en el novelista Thackeray, que representa el amor a estilo francés, como algo que abarca toda la existencia, y que forma su interés mayor, siendo así que, al contrario, «la cosa llamada amor» (palabras textuales), solo comprende corto número de años de la vida humana, y aun en esta fracción insignificante de tiempo, no es sino uno de los

objetos de que el hombre tiene que ocuparse, entre una multitud de fines infinitamente más importantes que este. Y Carlyle añade que todo el asunto del amor es una futilidad tan miserable, que en épocas heroicas nadie se tomaría el trabajo de pensar en él, y menos de comentarlo.

Sin ir tan lejos como Carlyle, y reconociendo que sobran ejemplos de la importancia de esa futilidad en las épocas más heroicas, también es preciso convenir en que el tema ha sido demasiado explotado por el arte literario francés, y que, por la necesidad de decir aquello que no se había dicho antes, se han ideado cosas bien malsanas, violentas, crudas, feas, afectadas y repulsivas, que por su número han dando un tinte general ultraerótico a esa literatura, al menos a gran parte de ella. Por desgracia para nuestras razas, impropiamente llamadas latinas, las diversas formas de la vida sexual han preocupado más de lo debido, y han ocupado en la vida del hombre más años aun de los que supone Carlyle. Y es una causa de decadencia, física y moral a un mismo tiempo.

Los pueblos se reblandecen de la médula, no diré que por culpa de su arte, pero sí cuando este arte fomenta las tendencias nocivas de la raza.

Sin embargo, no exageremos, ni los peligros de la literatura, ni la decadencia de esta raza, tomando la palabra en un sentido amplísimo, y nada científico, sino adaptado al lenguaje corriente. Ha sido un lugar común y una preocupación fundada en apariencias e indicios que era preciso examinar despacio para no dejarse dominar por ellos, la idea de la decadencia, corrupción, bizantinismo y podredumbre de Francia. Yo nunca me avine a tal idea, y en mis libros de viajes y en mis cuentos la combatí, habiendo observado que en Francia el fondo era muy distinto de la superficie, y que la superficie se modifica fácilmente, cuando llegan circunstancias excepcionales.

Tal corrupción y tal bizantinismo estaba hecho en gran parte de curiosidades extranjeras, de algo industrial que se fundaba en nuestra bobería, en nuestra inocente persuasión de que íbamos a ver en Francia refinamientos de vicio, exaltaciones de goce, no verdades en las cosas más viejas del mundo, que son las sexuales. Lo que se veía en Francia, mirándola con ojos desapasionados, era un intenso esfuerzo de trabajo, industrial, agrícola, artístico, científico; una lucha casi incesante por reponerse de heridas y desfallecimientos; un esfuerzo profundamente patriótico, cuyos resultados tocamos hoy, ante la conducta admirable de ese gran pueblo, el que mejor tal vez sabe afrontar los campos de batalla y las trincheras espantosas. Perdonéseme esta efusión, pues no es de hoy,

ni aun de ayer, mi afecto hacia Francia, sin el cual y sáquese en consecuencia de esta que parece digresión, el convencimiento de que hay que reflexionar mucho antes de emitir apreciaciones generales, como la de la decadencia por el erotismo literario. Ni el fenómeno fue tan general, al menos en las obras maestras, ni llegó a las carnes vivas y a las entrañas de la nación.

Y es de justicia añadir que Jorge Sand, en ningún tiempo, y con todas las exaltaciones líricas de su primera manera, rindió tributo a ese modo de ser que con razón se ha echado en cara a tantas manifestaciones literarias, posteriores en general al romanticismo. No trató de aberraciones, de deformidades, de gangrenas del instinto sexual: sus novelas, en tal respecto, merecen una mención respetuosa. A pesar de las comprometedoras apariencias, Jorge Sand era en todo normal y sana. Este es un rasgo de su psicología que han reconocido unánimes los críticos franceses, viendo en la autora de Lelia una organización, no solo exenta de perversiones, sino plenamente condicionada para las funciones de su sexo, las más propias y sencillamente femeniles: el amor y la maternidad.

En sus novelas, que tan perturbadoras se juzgaron, resalta bien el rasgo de la normalidad y de la repugnancia a los desórdenes morales: hasta resalta con exageraciones de idealismo intransigente.

Jorge Sand, mejor que novelista ni poeta alguno, da la nota más aguda del lirismo, y lo encarna y lo expresa, con sinceridad no igualada. El estudio de sus primeras novelas confirma esta aseveración.

Para la bibliografía de Jorge Sand, a más de las colecciones de sus obras completas, que se acercan a los cien volúmenes, pueden citarse las obras siguientes: Caro, Jorge Sand (1887); Faguet, El siglo XIX; Amic, Mis recuerdos; Mariéton, Jorge Sand y Alfredo de Musset (París, 1897); Rocheblave, Cartas de Jorge Sand a Musset y a Sainte Beuve (París, 1897) y Jorge Sand y su hija (1906); W. Karénine, Jorge Sand (tres volúmenes, 1899-1901); Doumic, Jorge Sand (1909).

XIX. El romanticismo como teoría y escuela literaria. Sus orígenes. Cómo se introdujo en Francia. La «Neología» de Lemercier y la «Poética» de Diderot. La lucha entre clásicos y románticos. Shakespeare silbado en París. El prefacio de «Cromwell». El romanticismo encarna principalmente en la novela. Temas que dio la nueva escuela a la poesía lírica: religión, sentimiento de la naturaleza, humanitarismo. La literatura fácil. Cómo muere el romanticismo de escuela

Desde las primeras obras de Chateaubriand, el romanticismo, en Francia, era un fenómeno, si no general, de sobrada fuerza para que, de día en día, no adquiriese incremento. Poseía los dos elementos indispensables a la formación de una escuela: modelos y doctrina. La doctrina, la había formulado Madama de Staël; los modelos, los había dado Chateaubriand — sin hablar de los autores extranjeros en quienes existían los mismos precedentes.

De fuera podían venir los impulsos, y basándose en literaturas extranjeras había predicado este género de renovación literaria la Staël. Pero sería desconocer el alcance del movimiento suponer que se reducía a la importación de ideas estéticas. Era mucho más. Para Francia, era, preciso es decirlo, la desnacionalización literaria. En cambio, era la influencia universal, confirmada plenamente, dentro de un cosmopolitismo que hasta entonces no tenía ejemplo.

Y no tenía ejemplo, porque nunca habían sido tales las circunstancias históricas. Mucho más que la Revolución, las guerras del Imperio o que del Imperio se derivan, realizaron la aproximación y fusión de los pueblos y de las razas. La guerra siempre ejerce esa función aproximadora, y también subversiva. El ejemplo de la que estamos presenciando, bien lo puede demostrar.

Por tal motivo, el movimiento romántico fue una agitación universal, no limitada a una nación sola. Registra la historia literaria algunos movimientos generales que pudieran asimilarse a éste, pero que no extendieron tanto su área de dispersión; y, además, que no se enlazaron con los fenómenos del sentimiento y de la conciencia hasta tal punto. Hubo, en los siglos XV y XVI, a favor de la invención de la imprenta y del empuje de la Reforma, una extensión del clasicismo, tenida con razón por importantísima; hubo en el siglo XVII las

decadencias amaneradas, los eufuismos y conceptismos; hubo en el XVIII la retórica declamatoria revolucionaria, extendida por las logias a varios países, distaron mucho, con todo eso, tales transformaciones, de alcanzar la transcendencia que al romanticismo no puede regatearse.

Antes de las guerras de Napoleón, sin embargo, el romanticismo, ya queda dicho que existía, y su aparición, por orden cronológico, pudiera fijarse así: primero en Alemania, después en Inglaterra, luego en Rusia, Italia, después en Francia, y, por conducto de Francia, en España. He oído a eminentes profesores franceses reclamar para su nación la primacía; pero era como si la reclamásemos nosotros; es decir, nosotros pudiéramos reclamarla con mayor derecho, dados los antecedentes románticos, no solo históricos, sino líricos e individualistas, de nuestro teatro y de nuestra tradición en general.

Claro es que son bien antiguas las raíces del romanticismo, y es lo que quise demostrar en los primeros capítulos de esta obra; pero ahora trato del romanticismo, no como corriente constante al través de las edades, sino como manifestación poderosa, relacionada con un período especial de la historia, y con un orden de sentimiento engendrado también por la evolución propia de la edad contemporánea, que tiene en el romanticismo su pórtico y arco triunfal.

Ahora, saliendo de lo general, concretémonos al terreno de Francia, preparado ya para la transformación.

La batalla empezó el año 1818, con un folleto titulado El antirromántico. En un principio, los clásicos, representantes de la tradición nacional, eran muy superiores en número, en fuerza, en posición literaria y social. Hoy los nombramos, y sus nombres parecen borrosos; pero entonces culminaban en la república literaria Feletz, Arnault, Jouy, Baour, Lormian y otros que van olvidándose. Lo primero que caracterizaba a esta hueste de clásicos, era su culto por Voltaire, su espíritu aún enciclopedista, y el horror que les inspiraban las literaturas extranjeras. Sentían que de fuera venía a Francia la corriente romántica, y renegaban de Dante, de Shakespeare y de Calderón. La influencia de los clásicos en la Academia les permitía animar a bastantes escritores con premios y lauros, y su mano alzada en los escasos diarios que se publicaban entonces, les hacía, en cierto modo, árbitros de la fama. El teatro lo tenían copado, por decirlo así. Lo que se representaba eran frías tragedias, obra de algún clásico, y el actor Talma estaba completamente de su parte y prestaba el realce de su genio a aquellas pálidas creaciones sin calor y sin vida.

Sin embargo, en el horizonte brillaban ya dos astros, que realmente habían anunciado el advenimiento del romanticismo: Chateaubriand y Madama Staël, y, en la sombra aún, se formaban las huestes del romanticismo batallador, e iban a surgir. Eran Lamartine, Vigny, Agustín Thierry, Rémusat, Sainte Beuve, Mignet, Thiers, y, promotor más enérgico que todos, destinado al papel de caudillo, Víctor Hugo. Al lado de los literatos se alineaban los artistas: Delacroix, Delaroche, Vernet, Ary Scheffer... Pronto lanzarían su primer grito de insurrección.

Las doctrinas, como queda dicho, venían de fuera. El libro de literatura dramática de Schlegel era el polo opuesto del Libro de literatura, de La Harpe. La Alemania, de Madama de Staël, abría vastos horizontes al gusto y a la imaginación. Se empezaba a estudiar a Shakespeare, a leer a Walter Scott, a prendarse de Byron, a sospechar la existencia del Werther, de Goethe. Osian, el falso Osian, iba a ser una moda dominadora. Napoleón mismo, a quien pudiéramos llamar el último clásico, se exaltaba con la lectura de Osian.

Un principio de libertad viene contenido en las primeras palpitaciones románticas. Y, con la idea de libertad, la tendencia democrática.

Así como Víctor Hugo no quiso que hubiese palabras plebeyas ni palabras nobles, la escuela romántica no quiere que asunto alguno ni individuo alguno sea excluido del arte. Tal principio lo adoptará después el naturalismo, pero del romanticismo se deriva. Se comprende qué amplitud, qué riqueza de temas ofrece al arte. Pero también se adivinan los riesgos que corren el gusto y la razón con tales concesiones, sin límite ni valla.

En toda la doctrina palpitaba el ansia de innovar. Hay una sorda rebeldía en cuanto se escribe, y son nuevas hasta las palabras, muchas al menos; otras, son renovadas. Lemercier, en su Neología, truena contra la podadera académica, que ha destruido la riqueza de los arcaísmos; y hay que notar en Lemercier una afirmación, que concuerda con lo dicho en los anteriores capítulos acerca de la prosa como primer elemento del romanticismo: «La prosa, dice, es nuestra; su marcha, es libre... Nuestros verdaderos poetas, son los prosistas; que tengan osadía, y el idioma adquirirá acentos nuevos del todo».

Es el mismo Lemercier, verdadero precursor, en extremo olvidado, el que, bajo el influjo de las excitaciones de Diderot, el más excitador de todos los enciclopedistas, lanza por primera vez la idea del drama romántico, mezcla de

tragedia y comedia. Y, seguramente, los románticos, poco antes del estreno de Hernani, no irán más allá que Diderot en su Poética.

Claro es que también la renovación dramática viene de fuera para Francia. Empiezan a menudear las traducciones de los grandes autores extranjeros, como Schiller y Shakespeare. Al mismo tiempo, se traducía a Byron y Walter Scott, y los poemas del primero eran leídos en los salones, conmoviendo la juvenil fantasía de Lamartine, que por entonces no había publicado ningún verso, pero que ya había admirado profundamente a otro extranjero, el falso Osian.

Alarmaba a los clásicos este hervir de la pasión literaria, y no perdían ocasión de condenarlo explícitamente, tratándolo de cisma, de secta y de peligro para el gusto y la razón. Entonces fue cuando Stendhal, tomando la defensa de la nueva escuela, hizo el famoso paralelo entre los nombres nuevos y los nombres antiguos, entre Lamartine, Béranger, y otros semejantes, y Campenon, Droz y demás anticuados, cansados veteranos, que nunca fueron, a decir verdad, gloriosos vencedores. Y Stendhal añadía, no sin profundidad: «Todos los grandes escritores, en su tiempo, fueron románticos».

Lo entendía así, suponiendo que las obras románticas son las que, en el momento actual, pueden preferir los pueblos, mientras el clasicismo era la literatura que gustaba a nuestros antepasados. Son infinitas las objeciones que hoy pudiéramos hacer a este criterio; pero se enlaza con la conocida afirmación de que el romanticismo fue un fenómeno de juventud.

Hay un momento, en las escuelas literarias innovadoras, en que todas las conjuras y todas las condenas de la tradición no logran atajar su impulso.

Está bastante reciente, en España, el caso de la escuela que se llamó naturalista, y que acaso, con más razón, pudiera nombrarse realista. Todas las ironías de prensa, todos los ataques fundados en la moral y en el buen gusto, entendidos al estilo académico, no impidieron que el realismo en la novela siguiese su ruta y produjese un florecimiento de obras maestras y duraderas. Y es la señal de que una escuela vence esta producción de testimonios, de lo que podemos llamar «hechos» literarios y artísticos. Los «hechos» románticos fueron numerosos y brillantes, y los «hombres» que realizaron esos hechos permanecen en primera línea en las clasificaciones literarias, hoy que su tiempo ha pasado. Y aun pudiéramos recontar otras señales de la vitalidad pujante con que aquella escuela salió a plaza: siendo la más clara y persuasiva de todas, el retoñar incesante de

sus ideales estéticos y de sus consecuencias psicológicas, al través de todo el resto del siglo XIX, y en lo que va de nuestro siglo.

Se explica, por otra parte, la oposición al romanticismo, en Francia, donde el clasicismo y las reglas del buen gusto, la claridad y mesura, cualidades no muy románticas, son la característica nacional.

Desde que aparece, puede el romanticismo sufrir derrotas, suponerse eclipsado, pero si no las formas y la retórica del momento en que triunfa, sus principios y consecuencias profundas se prolongan hasta el momento en que esto escribo. Los mismos conscientes adversarios del romanticismo están embebidos de él, y uno de los más estrepitosos, Emilio Zola, se declara enfermo de ese «cáncer».

Así como el Renacimiento trajo y consagró la edad clásica, el romanticismo es, puede decirse, el que consagra la Edad Moderna. Por eso, al estudiar la literatura contemporánea, no es dable prescindir del romanticismo, ni regatearle su importancia capital.

Como consecuencia de su carácter de universalidad, el romanticismo no aspira a encauzar el color local, y a buscar en él la poesía peculiar de las diversas comarcas. No llegaron los románticos, en esto, a la fidelidad, ni siquiera a la verosimilitud, y somos los españoles quienes más podemos atestiguarlo, pues habiendo sido España la tierra de predilección de la escuela, así en el terreno del drama como en el de la novela, el cuento y la poesía rimada, harto sabemos qué extrañas pinturas, y qué divertidas representaciones hicieron de nosotros, y cómo se parecen a los modelos españoles los bandidos de Víctor Hugo y las andaluzas de Musset. Pero retratar mal y sin semejanza, es siempre retratar, y no calcar por patrones.

Esta misma amplitud para inspirarse en todo lo de fuera, la tiene el romanticismo para la elección de modelos, que busca indistintamente en todas las clases sociales, desde el rey hasta el mendigo. Aún me parece notar en los románticos cierta predilección por las gitanas, los bandoleros y los verdugos, a los cuales miran con simpatía, como Heine miró a aquella jovencita hija del ejecutor de la justicia, con quien tejió amores.

Víctor Hugo, el jefe de la escuela, y el que como escuela la sostuvo tantos años, galvanizándola y dando colorete a su momia, condensó esta inclinación del romanticismo hacia los «desheredados» al escribir: «Tengo cariño a la araña y a

la ortiga, porque se las aborrece».

Y en este principio romántico de igualdad y fraternidad, y de amor a todo, hasta a lo repulsivo y deforme, se encierra el porvenir de este gran fenómeno literario, que, al cesar, dejó tantas huellas y tan imborrables.

No es el momento en que el siglo empieza y en que todavía la literatura llamada del Imperio se desarrolla, cuando el romanticismo se muestra militante, y se impone, no solo como tendencia literaria, sino como fenómeno social. Hay que señalar para esta fecha los años de 1820 a 1835, que son los de la plena expansión romántica, y los de lucha y ruido, «sturm und drang», como se dijera en Alemania, en que se le combate furiosamente.

En 1824, el Director de la Academia francesa trataba de cisma y de movimiento sectario al romanticismo, porque este suele ser el papel de las Academias, que ante toda tendencia nueva se crispan y desgarran sus vestiduras, llámese la tendencia romanticismo, realismo, naturalismo o simbolismo, a reserva de que, más tarde, los representantes de esas tendencias entren en el recinto, entre contritos, confesos y satisfechos, y se les acoja con cierta mezcla de indulgencia y ceño aún no del todo desarrugado. En el primer momento, toda novedad es heterodoxa hasta que, por la ley ineludible, es admitida, siquiera sea a regañadientes y con las salvedades que la ortodoxia exige.

En Francia, hay que reconocer que la Academia, por lo menos, al rechazar el romanticismo, podía invocar una tradición, robusta y gloriosa. Mientras, en España, lo racional es, buscando bien la entraña de la vida nacional, el romanticismo sobre todo el épico —en Francia, insistamos en esta observación, era algo exótico, pues las cualidades castizas francesas pugnan con el romanticismo. Mas no siempre ocurre que dominen las corrientes castizas en una nación.

Los clásicos, para combatir, sin discernimiento, a los románticos, invocaron el patriotismo, contra la barbarie de unos vándalos a quienes era preciso resistir por todos los medios. Reciente aún la invasión extranjera, parecía otra invasión que sometía a Francia a un yugo extranjero también. Y, combatiendo a los emigrados, como Chateaubriand y de Maistre, que entraban ahora en triunfo, dijérase que defendían la patria.

Cuando unos actores ingleses vinieron a París a representar algunas obras de

Shakespeare, fueron acogidos con estrepitosa silba. —Silbaban a Shakespeare, diciendo que era un ayudante de campo de Wellington—. Y este mismo incidente pudo impulsar a los románticos a tomar por campo de batalla la escena. Siete años había de tardar aún la victoria, pues la silba a Shakespeare ocurrió en 1823, y el estreno de Hernani, en 1830.

Se enzarzó la discusión en la Prensa, donde se verificaba un fenómeno que yo he tenido ocasión de observar aquí en las discusiones acerca del naturalismo: la Prensa liberal estaba contra las innovaciones literarias, y la Prensa conservadora, más bien en favor. En Francia, un diario, el Globo, vino ya a sostener, de un modo moderado, pero eficaz, a la nueva escuela. Casi al mismo tiempo nacían las brillantes reputaciones de tantos historiadores, poetas y filósofos, más o menos, pero siempre, tocados de romanticismo.

Son los Thierry, los Villemain, Guizot, Thiers, Mignet, Delavigne, Lamartine, Hugo, sobre todo Hugo, no porque les superase, sino porque era la levadura, el germen, el que impulsaba con toda especie de tentativas aquel movimiento. El teatro aún resistía; pero la fortaleza clásica se desmantelaba también por ese lado. Mientras Talma vivió, su arte supremo galvanizó la tragedia clásica. Pero Talma poco había de tardar en sucumbir a la enfermedad que le minaba y que trastornaba, por momentos, su razón. Falleció el excelso trágico en 1826, y en 1827 volvieron a París los actores ingleses y fueron aplaudidísimos, y con ellos, aquel bárbaro de Shakespeare, a quien los clásicos no se hartaban de ridiculizar. A fines del mismo año, Hugo lanza el manifiesto de la escuela, en el prefacio de Cromwell. Los románticos, vanamente atacados en folletos, versos, artículos y discursos de Academia y hasta en obritas teatrales, empiezan a estar muy en favor del público. Contribuye a su reciente popularidad el que la censura prohíba la representación de Marion Delorme. La política viene en su ayuda: la revolución está en el aire que se respira: el ministerio Polignac compromete a la dinastía borbónica, y los románticos, en conjunto, son considerados adictos y partidarios del cambio que se prepara. Las estrellas están en posición oportuna, y el estreno de Hernani, con sus pintorescos episodios de peluquería, consuma la consagración de la escuela.

Ante todo, ¿qué era el romanticismo, al fin triunfante? Una renovación: en esto nadie ha puesto duda. Renovación de principios, y renovación de métodos; renovación del lenguaje y renovación de la sensibilidad. Pero estos innegables servicios y méritos, no fue en el teatro donde se demostraron: fue más bien en otros dos géneros: la novela y la poesía lírica.

En la novela, el romanticismo creó sus tipos: René, que es el mejor caracterizado; Obermann, Adolfo, Julián Sorel; el Stello, de Alfredo de Vigny, el Amaury, de Sainte Beuve; Indiana y Valentina, donde Jorge Sand quiso reflejarse como en un espejo, la señora de Mortsauf, de Balzac, o sea el poético Lirio en el valle; y, como sátira de sí propio, Emma Bovary, del impenitente romántico y precursor naturalista Flaubert. Yo diría que es sobre todo en la novela donde el romanticismo imprimió huella imborrable. La novela ha sido clasificada como elemento épico; pero su contextura se presta a todo. Caben en la novela los más diversos contenidos, cual si fuese elástico recipiente que recibe forma del líquido que lo llena. Estoy, debo advertirlo, refiriéndome al período romántico. La novela, que con el romanticismo es, tal vez, el más expresivo testimonio, sugiere otra renovación literaria cuando aparecen el realismo y el naturalismo. Su decadencia, la señala el neorromanticismo, que es decadencia igualmente, y en el cual lo más significativo es la poesía lírica. Dentro del romanticismo, la poesía lírica no diré que deba ocupar el lugar secundario que ya irremisiblemente se ha señalado al teatro; pero sería discutible que debiese preceder a la novela. Cronológicamente, sabemos que no la precede, y que es en novelas como La Nueva Eloísa, Pablo y Virginia, René, donde tenemos que buscar a los precursores románticos.

La poesía lírica, asunto del presente libro, encontró en la nueva escuela tres grandes temas que parecían, no ya olvidados, sino proscritos: la religión, el sentimiento de la naturaleza, y la humanidad. El primero lo aprendió de Chateaubriand y lo desarrolló magníficamente por medio de Lamartine; el segundo se lo había sugerido Juan Jacobo Rousseau; el tercero, contenido en tantas obras anteriores que embebió el humanitarismo de la Enciclopedia, fue una de las fuentes caudalosas de la inspiración de Hugo. A estos temas principales pudiéramos añadir otros, y la rica variedad de los temperamentos y tipos de poetas nos demostrará que algo muy sugestivo, muy removedor, existía en esa revolución literaria, que constituye una de las épocas decisivas para la historia del arte, y no del arte solamente, pues la crisis romántica dejó otras consecuencias, prolongadas hasta sabe Dios cuándo.

Estas consecuencias son lo que persiste de un movimiento tan discutido, a veces tan mal entendido, tan difundido por el universo, tan digno de consideración por sus hondos orígenes y derivaciones considerables, y acaso ya perpetuas. Pero, como ahora hablamos del romanticismo en cuanto escuela literaria, conviene notar que, en tal aspecto, rápidamente se desmoronó. En 1830 triunfa ruidosamente Hernani, y en 1834, ya como cuerpo de doctrina estética, recibe el

duro coscorrón que le administra el clásico Nisard, en su Manifiesto contra la literatura fácil, haciendo constar la evolución que empezaba a producirse en el público. «Los escritores a quienes más amenazaba este cambio no son los últimos que lo notan. Hay libros que no se venden ya».

Con burla fina, hace observar Nisard que los nombres más gloriosos de la literatura fácil comienzan a ser admirados en provincias; y cuando una reputación llega a la provincia, es que ha caído en París. De esta penetración del romanticismo en provincia nadie ha dejado un retrato más entonado y rico de pormenores que Balzac, en bastantes de sus novelas, sobre todo en la que titula Un gran hombre de provincia en París. La historia entera de Jorge Sand es resultado de la penetración del romanticismo en la provincia. Otra, bien tardía, es la fábula de Madame Bovary.

Y, ¿qué cosa es la literatura fácil? Sin duda, no es todo el romanticismo, y nadie llamará literatura fácil, por ejemplo, a los versos de Vigny, ni a algunas magníficas inspiraciones de Hugo, ni siquiera a todo lo que constituye su bagaje dramático; pero, en el romanticismo, hay mucho que puede incluirse en el género estigmatizado por Nisard, y no lo hay solo en las obras de los secundarios, sino también en las de los maestros más famosos.

En los dramas de Hugo está patente el resbalar por el plano inclinado de la facilidad, camino seguro de la endeblez; en los versos de Lamartine hallaremos también esa facilidad funesta, que le valió el dictado de escultor en humo; en Jorge Sand, la facilidad induce a la amplificación declamatoria; y las obras marcadas con ese sello fácil, estaban condenadas a naufragar, a ser desechadas como cosa inerte.

Resumiendo lo que ha formado el asunto de este capítulo, o sea el romanticismo como escuela literaria, es preciso reconocer que presentó muchos síntomas que anunciaban, desde el primero y más glorioso momento, la desorganización inevitable. Una época clásica puede presentar el aspecto de la unidad, y dentro de las obras más diversas, conservar la fuerza organizadora que ha presidido a su formación. Tal fue la literatura francesa en el siglo XVII, y no puede discutirse siquiera que en coherencia, vigor y sanidad, ofrece el más persuasivo ejemplo. El romanticismo no podía menos de presentarlo opuesto del todo. El principio de libertad y rebeldía lleva en sí la desorganización, y hasta la disgregación atomística; el principio de libertad, no contrastado por la ley, engendra la anarquía. Es sorprendente que, al desatarse los lazos escolásticos, al emanciparse

el criterio y el sentido de cada romántico, no perdiesen el respeto a Víctor Hugo, y no renegasen en alta voz de su autoridad, caso frecuente en los anales de las escuelas. Algunos, sin embargo, se habían distanciado ya del maestro y jerarca. Vigny, Sainte Beuve, son los primeros que me ocurre citar. Y los más ardientes admiradores de Hugo, el cual vinculaba en su persona la supervivencia de la escuela, no sancionaban ya, desde 1836, todo lo que producía aquella musa infatigable. Ni sus últimos dramas, ni sus poesías líricas, estaban exentos de señales de decadencia. «La poesía ya escasea, pero las palabras abundan», declara implacablemente Nisard. Con mayor exactitud todavía pudiera esta censura ser aplicable a Lamartine.

Cayó, pues, el romanticismo en la persona y en la labor de sus mayores corifeos, y de los principios que proclamó como escuela algunos perseveraron, entendidos acaso de otro modo y varios fueron rebatidos y pulverizados por Gautier, el mayor enemigo de la literatura fácil, el teórico de la labor obstinada, concienzuda, delicada e intensa, el dogmatizador del arte por el arte. Gautier fue quien, sin críticas acerbas, y hasta con himnos al maestro, a quien sinceramente admiraba, dio el golpe mortal al romanticismo de escuela.

XX. El lirismo en la prosa es anterior al lirismo en la poesía. Mme. de Staël precursora y definidora del romanticismo. «Atala» y «René» de Chateaubriand. Su influencia. El «mal del siglo». Bibliografía acerca de Chateaubriand

Antes de que ningún poeta romántico —no ignoramos que no lo fue Andrés Chénier— hubiese, no diré publicado, sino escrito una sola estrofa, habían agitado los corazones muchas de las grandes novelas románticas —las llamo grandes en el sentido de su eficacia y acción—. Corrían Werther, La Nueva Eloísa, Pablo y Virginia, Atala, René.

Y la plenitud del lirismo estaba establecida desde estas novelas. Toda la efervescencia romántica, en ellas se contenía, y aun cuando no hubiese rimado Lamartine, ni trazado un renglón desigual Víctor Hugo, puede afirmase que la profunda transformación se hallaba realizada.

Pero, ¿acaso esa prosa, en la cual se derramaba la esencia romántica, era la misma prosa que tanta gloria había dado a Francia en los siglos de oro? ¿No debemos ver en ella algo distinto, muy distinto? Yo así lo entiendo, y no puedo comparar aquella prosa viril, sobria, concisa, nervuda, de un Bossuet o de un Pascal, ni aun la sabrosísima de la Sèvigné o de Saint Simón, sazonadas con las sales de la observación y del ingenio, ni siquiera la prosa tan castiza y nacional de Voltaire, con la prosa peculiar de los románticos.

Ante un gusto depurado, ante una crítica literaria severa, la prosa de los primeros románticos, conteniendo bellezas innegables, no es, en conjunto, defendible. Es lo que se ha llamado prosa poética, y adolece de todos los amaneramientos, hinchazones y afectaciones que acaso entonces no se advertían, porque operaba el sortilegio, pero, que, en desapasionada lectura, saltan a los ojos, y mueven a asombro, pensando cómo no vio tales defectos la generación a quien sedujeron estas producciones.

Rousseau, en su novela sentimental, en las Confesiones, dejó el modelo de la prosa poética. Los que vengan después, Lamartine en Rafac, Jorge Sand en las novelas de su primera manera no harán más que amplificar y renovar ese estilo de constante exaltación. Poco a poco, sin embargo, el verso ha de reclamar sus

derechos y la prosa poética irá batiéndose en retirada. El sentimiento adoptará formas menos enfáticas; y más tersas acaso; desaparecerá el movimiento oratorio, propio de una época en que los oradores eran dueños de la multitud, y cada día se irá exigiendo más a la prosa para que, sin renunciar a sus prerrogativas, se mantenga en su terreno propio, y no usurpe el de la rima. Todo ello será, cuando el verso haya vuelto también por sus derechos, y reclamado su lugar.

Entretanto, recordemos que desde 1760, fecha de la publicación de La Nueva Eloísa, hasta 1819, en que aparecen Las meditaciones, de Lamartine, es decir, por más de sesenta años, estando ya enseñoreado de las letras el romanticismo, al cual se le preparaban triunfos tan ruidosos, fue la prosa la que hizo todo el gasto, mientras el verso aguardaba su hora.

Nadie negará que la prosa es la que establece el romanticismo, al menos en Francia, pues en otros países no podría decirse ya rotundamente lo mismo. Podríamos aducir hechos; pero es natural que en Francia llegase el romanticismo con retraso, por ser la índole nacional no muy favorable a tal tendencia.

Francia no es, por su naturaleza, una tierra de romanticismo, exceptuada la comarca de Bretaña, donde nacen las leyendas y los mitos sentimentales. El genio de la nación está mejor representado por la literatura del siglo XVII y aun por la del XVIII, que por la del XIX, en su parte romántica. Sin embargo, esta parte romántica es fecunda, rica, compleja, más llena de facetas y de irisaciones que diamante alguno, y aunque las primeras vibraciones románticas hayan venido de fuera, a principios del siglo XIX, las etapas de la historia, las circunstancias quizá, hicieron que desde entonces Francia ejerciese, en toda Europa, una dictadura literaria que podrá discutirse, pero no puede negarse.

Francia estaba en condiciones para extender el romanticismo, después de haberlo acogido en su seno. Las guerras del Imperio la ponían en contacto con Europa entera. Los emigrados traían un contingente de ideas aprendidas en el destierro. Chateaubriand, lo sabemos, era un emigrado. Desde el siglo XVIII, los largos viajes y navegaciones extendían el horizonte de la sensibilidad. Pablo y Virginia, Atala, son de otro hemisferio. En España entraban las huestes de Napoleón, y encontraban heroica resistencia: España invadiría a su vez, muy pronto, la imaginación, más o menos documentada, de los románticos. Ya en el período del Imperio, se encuentra una tendencia romántica, que pertenece, en gran parte, al romanticismo épico: el falso Osian hace su entrada triunfal; Madama Cottin

publica novelas como Amelia de Monsfield y Malvina; y es una fecha para el romanticismo la aparición del libro de Madama de Staël sobre La literatura.

No cabe en el plan de este capítulo el examen de la labor de Madama de Staël, pero aquí es preciso recordar su papel en el advenimiento de las corrientes románticas. Madama de Staël encarna la época de transición: llamada a iniciar a su patria en el romanticismo, pertenece, por su filiación, al siglo XVIII; es verdad que de este siglo se ha fijado en lo que más prepara el romanticismo: en Juan Jacobo Rousseau, de quien es discípula ferviente.

Hay que reconocer a Madama de Staël el papel de iniciadora que le atribuye Menéndez y Pelayo: algunos de los principios fundamentales del moderno lirismo se encuentran ya enunciados en el libro de La literatura, y desde 1810 —aun cuando el libro no pudo ser del dominio público hasta tres años más tarde— reveló el mundo nuevo de las literaturas del Norte, el pensamiento y la poesía germánica. Con Madama de Staël estrena Francia ese papel de simpatía universal e inteligente hacia todas las manifestaciones del arte y del espíritu fílosófico, que después se va preciado tanto de desempeñar.

Pertenecen a Madama de Staël las siguientes ideas, hoy generales, pues como afirma el mismo Menéndez y Pelayo, todo el mundo es plagiario de Madama de Staël, aun sin saberlo. El carácter propio de las literaturas, la rehabilitación histórica de la Edad media (período que, sin embargo, la Staël no sentía), el valor estético de Shakespeare y de los humoristas ingleses, la influencia de las costumbres y las instituciones en las letras, el interés psicológico del misticismo, la acción del espíritu caballeresco, el honor y el amor, el sentimiento de lo doloroso e incompleto del destino humano, y la distinción entre la poesía clásica y la romántica, palabra, esta última, que por primera vez fue escrita, en la lengua francesa por la Staël. Paréceme que en todo ello hay bastante materia de renovación, y si hoy sabemos todo eso de memoria, no sucedía lo mismo, sino todo lo contrario, entonces. Eran grandes novedades, mundos desconocidos.

Y uno de estos factores indicados por la Staël, dos mejor dicho —el honor caballeresco, el sentimiento de lo incompleto y doloroso del destino humano— los encontramos expresados y representados por Chateaubriand, especialmente en el episodio de René.

Con dos novelas, Atala y René, que tanto tienen de poéticas como de profundamente líricas, el individuo viene a situarse frente al mundo entero, y a

ser la norma y la ley de sí mismo, rechazando todo lo que pueda cohibir su anárquica libertad.

Especialmente en el episodio de René, está contenido todo el subjetivismo romántico. René es una de esas obras de acción, tan honda, que cuanto se diga acerca de este aspecto suyo no dará idea de la extensión de su influencia.

Dos o tres generaciones sufren el ascendiente de René, y las siguientes no están libres de él nunca, aunque no repasen sus páginas. Como se dijo de Madama de Staël, que sus ideas no han cesado de actuar en el terreno de la crítica, podemos decir que René sigue actuando en el terreno sentimental. De él proceden los innumerables enfermos de ese mal que se llamó después «el mal del siglo». En esto estriba, a su hora, la originalidad de René.

René no carece de precedentes: algunos son tan ilustres como Werther. Muy anterior en fecha a la de Chateaubriand, la obra de Goethe encierra ya el lirismo romántico perfectamente caracterizado, dieciséis años antes de la publicación de La Nueva Eloísa. Estaba reservado al genio de Goethe, vasto como el mundo, producir esa novela que señala e inicia una época literaria, y no por eso deja de concebir el poema de la Edad Moderna, el único digno de admiración entre los innumerables que se han intentado: el Fausto.

Tiene mucho de significativo que, en un momento dado, en circunstancias extraordinarias de la Historia, en una crisis de los sistemas y organizaciones sociales, aparezca un tipo especial de sensibilidad, que no se afirma en la literatura sino porque en la realidad existe, siendo la literatura únicamente su expresión artística, su retrato y reflejo. Pensad un poco en los caracteres esenciales de otras épocas; pensad en el Renacimiento, con su fuerte y serio humanismo; pensad en el gran siglo de Francia, el XVII, y al punto notaréis el anacronismo que representaría en esas edades sanas y vigorosas, la aparición de tipos como René, Obermann, Werther, Jacobo Ortis y Adolfo, y su afirmación por medio de la literatura. Para hallar una figura análoga a la de René, tenemos que remontarnos al autor del Eclesiastés. Aquella amargura, aquel desencanto, aquel hastío, de los cuales tan magnífico ejemplar encontramos en Leopardi, son más universales, menos individualistas, que en René y su escuela; y Salomón habla a cada paso del «hombre», pero no tanto de sí mismo. Los Renés, no solo se refieren exclusivamente a sí propios, sino que se consideran un caso aparte, en la humanidad; tal pretensión tenía Rousseau, al escribir sus Confesiones: así se lo aseguraba al «Ser supremo» del modo más categórico. ¡Nadie había sido, ni

era, como él!

La aparición de lo que llamaremos el tipo de René, marca, pues, una fecha, aquella en que el individualismo adviene y el yo se afirma, reclamando todos sus derechos. Las diversas encarnaciones del personaje, al través de Childe Harold, Antony, Adolfo, Rolla, Lelia; de tantos «hijos del siglo» como van a surgir, brotan de esta raíz única: el individualismo lírico. Lo había dicho, antes que Bonald, aunque no tan concisamente, la Staël: la literatura es la expresión de la sociedad. Y la aparición del tipo de René señala focos morbosos en la sociedad, y anuncia las perturbaciones de la moral y del derecho.

Chateaubriand expresó con una imagen impresionante lo que hay en su espíritu de enfermo, de dolorosamente orientado hacia el mal. «El corazón, en apariencia más sereno —dice en un párrafo de Atala—, es como el pozo natural de la sabana de Alachua: tranquila parece la superficie, pero si miráis hacia el fondo, veréis un gran cocodrilo, nutrido en las pacíficas aguas».

Donde este cocodrilo saca sobre el agua profunda su cabeza monstruosa, es en René.

René, es el autor mismo, en su juventud, y quién sabe si toda su vida, aun cuando en los últimos años de ésta renegase de su obra, y afirmase que, si no la hubiese escrito, no la escribiría. Es la historia, o mejor dicho, la confesión de un hombre que, hastiado de todo antes de haber gozado de nada, desencantado precozmente, huye a América, no a la América industriosa y laboriosa, sino al desierto. Y cuando, en Atala, le pregunta Chactas cuál es su historia, responde que no la tiene; que el corazón de René no cabe explicarlo.

Es extremadamente curioso ver cómo Chateaubriand, en este mismo libro, hace por boca del misionero Padre Souel, la crítica de la tendencia de su vida y de su obra, y de la literatura que nace. La severa exhortación del misionero, señala a René la medicina para los daños del ensueño y corrige su orgullo y su misantropía, fijando la acción y el servicio de sus semejantes, como fin de la vida y medicina contra quimeras.

Pero la condición de René no se presta a aceptar tal remedio. Y no se presta, porque René se complace en su propio mal, lo considera singular y único, y alza la frente coronada de orgullo, al considerar lo excepcional de su sentir. Así nos dice, en Los Natchez: «El vacío formado en el fondo de su alma no podía

llenarse. René había sido señalado por el cielo, con una condena que formaba a la vez su genio y su tortura: la presencia de René lo turbaba todo: las pasiones surgían de él y no podían volver a entrar: pesaba sobre la tierra, que pisaba impaciente y que le sufría de mala gana». Tal era el juicio de René sobre su propia psicología.

«Las señales de afecto —dice— que se le daban, le pesaban; al quererle se le causaba fatiga». «Desde el principio de mi vida —asegura— no he cesado de nutrir penas: mi existencia es de las que corrigen de la manía de existir». «El corazón de René no tiene clave: no se puede explicar». Esto lo escribe en Los Natchez, en una carta que supone dirigida por René a la salvaje Celuta. Esta carta es seguramente el documento más demostrativo del lirismo. René declara allí algunas cosas tan extravagantes, que no me decido ni a indicarlas; pero el orgullo y la vanidad más desenfrenada campean en el texto. Pretende que la mujer que ha sido una vez amada de René, no podrá ya pertenecer a otro hombre; y, volviéndose hacia el Ser supremo, exclama, en un arranque digno de Rousseau: «Solo tú, que me creaste, tal cual soy, puedes comprenderme».

Véase en estas declaraciones íntimas de René, la explicación de tantas y tantas manifestaciones de la sensibilidad en nuestros tiempos. Desde que Rousseau se declara singular y único, y Chateaubriand le sigue por el mismo camino, serán numerosos los que alardeen de no parecerse a nadie, y esta pretensión durará hasta el mismo instante en que esto escribo. El protagonista de una breve novelita de Unamuno que acabo de leer, tiene igual aspiración: ni se parece a nadie, ni a nadie se asemeja; y en este prurito de diferenciación y de distanciación está contenido todo el lirismo.

Los tipos líricos que procederán de René, mostrarán, querrán, como él, situarse a distancia de la humanidad, y ser de la naturaleza del águila, que anida en la soledad y en las cumbres. Cuando descienden a los valles, es para afirmar, una vez más su altiva superioridad, y para desgarrar con sus uñas cuerpos y corazones. Este mismo carácter antisocial demostró Byron, y nadie desconoce cuál fue su pugna con todo el sentimiento y los principios arraigados en su patria, ni cómo en ella se le reprobó. Y existe otra curiosa coincidencia entre Byron y Chateaubriand: el haberse acusado los dos de una pasión incestuosa, acusación que nadie osaría dirigirles si ellos no fuesen los que la delatasen, más o menos explícitamente, en sus confesiones en verso y prosa. Este sería el monstruoso cocodrilo del pozo natural de Alachua, a que Chateaubriand hace referencia, y por mucho que se condene a sí mismo el hermano de Lucila, yo

creo observar, y lo han creído muchos críticos, que a la comprobación de la anormalidad sentimental acompaña en Chateaubriand cierta vanidad, como si lo singular de sus sentires le elevase sobre los demás mortales e imprimiese una marca luciférica en su hermosa y despejada frente.

A engendrar, este modo de sentir en Chateaubriand concurrió seguramente la acción de la historia, como contribuyó a la rebeldía de Byron la hipocresía del puritanismo que le rodeaba. El desarrollo de los acontecimientos históricos trajo consigo, para el autor de René, la hipertrofia del orgullo y la invasión de la melancolía. Y no fue solo para él, y en esto no pudo alardear de sentir cosas extraordinarias: no es derrocado un régimen, no se derrumba una sociedad, no corre a torrentes la sangre en luchas civiles y en guerras extranjeras, no son desposeídas las clases sociales de cuanto las elevaba y engrandecía, sin que, en esas clases, surjan estados de alma muy semejantes al de René y al de Chateaubriand que creó y encarnó esa misteriosa figura. La persecución y despojo de los nobles, exaltó en bastantes de ellos el orgullo, la altanería caballeresca; y Chateubriand, y Alfredo de Vigny, el de la torre de marfil, el prototipo de los distanciados, encarnaron especialmente tal modo de ser, que, más adelante, volveremos a encontrar en Barbey d'Aurevilly y bastantes personajes de sus novelas, en Villier de l'Isle Adam, y que ha reflejado aquí, guardadas todas las diferencias de latitud, el marqués de Bradomín, o sea don Ramón del Valle Inclán. El aristocratismo en las letras, no pudiendo proceder de Juan Jacobo, ni de la liberal Staël, que en gran parte es una hija de la revolución, procede de quien era natural que procediese: del emigrado legitimista, hijo de Bretaña, vizconde de Chateaubriand.

Y la melancolía, también había de nacer en un espíritu ulcerado por las amarguras de los tiempos adversos, e inclinado a la contemplación de lo que la Staël llamó lo incompleto del destino.

Seguro que adonde quiera que vaya el hombre, en las grandes ciudades inhospitalarias, como Londres, donde Chateaubriand emigrado había luchado con la miseria, o en los desiertos donde el indio acampa y fuma con el extranjero la pipa de la paz, lo menos malo es lo más solitario, lo que más se aparta de la civilización. Idea derivada de Rousseau, y no solo de Rousseau, sino también de Bernardino de Saint Pierre, y aun de los enciclopedistas, que otorgaban al salvaje virtudes superiores.

En efecto, los salvajes de Chateaubriand, sus Natchez heroicos, su Chactas tan

fino amador, su Atala, tan tierna y tan púdica, descienden en línea recta de los salvajes ideales, o al menos de los tipos exóticos de anteriores escritores, que preparaban los dos aspectos románticos: el exotismo y el color local. Desde luego, ambas corrientes no respondían a las exigencias de realidad que se abrieron camino en épocas posteriores; ni Chactas, ni Atala, ni los Natchez son sino, en sus sentires, tipos de civilización, aunque hablen un lenguaje pintoresco y bello, que puede remedar poéticamente la locución sentenciosa y grave de algunos indios. A veces he discurrido por qué en España, aparte del Guatimozin de la señora Avellaneda, ha tenido tan escasa representación la novela de salvajes; y creo que será porque aquí, merced al descubrimiento y reconquista, los salvajes son un elemento puramente histórico, sobrado real. Lo cierto es que, precursor indudable de Pedro Loti, abuela la dulce Atala de Aziyadé y aun de Madama Crisantemo, Chateaubriand, en el paisaje, no desmerece de ninguno de los que en pos de él hayan venido a describir tierras desconocidas.

Sin duda hoy es mayor, más detallada, la exactitud de las descripciones; pero no gana en magnificencia a las de Chateaubriand, ni en colorido, ni en felicidad y acierto de pinceladas, ni en esa misma tinta melancólica que parece comunicación directa del espíritu, y por la cual bien se puede decir de los paisajes de Chateaubriand, que son estados de alma.

Y puesto que la hemos estudiado rápidamente según se refleja en las obras que le hicieron cabeza del romanticismo, digamos que su orgullo se transformó bastantes veces en fatuidad, sobre todo tratándose de mujeres, mejor diré, de señoras. Chateaubriand tuvo mucho de dandy; fue hombre de salón, elegante y distinguido como pocos, y consiguió una aureola que jamás rodeó las sienes de Víctor Hugo. Por eso se ha visto en él al primero de los fatales, tipo absolutamente romántico, que vino a culminar en el Antony, de Dumas. El fatal es irresistible en amor, y por no se sabe qué encanto, seducción o magia, inspira violentísimas pasiones, causa tragedias, roba la paz y ejerce como una influencia hipnótica. Este tipo lo encontramos, como queda dicho, en René, y también en un tipo femenino, muy digno de atención, el de Veleda, predecesora de la Lelia, de Jorge Sand, que es fatal igualmente. Veleda tiene algo de maga, mucho de neurótica, y su tristeza y su altivez la sitúan por derecho propio entre los tipos marcados con el sello del carácter de su creador. Y, una vez creados estos tipos, el romanticismo ha llegado.

A Chateaubriand hay que leerle en la edición de sus Obras, en 36 volúmenes, París 1836-1839. Esta edición la revisó él mismo, con cuidado. No figuran, por

consiguiente, en ella las Memorias de ultratumba, que fue publicación póstuma, en 12 volúmenes (1849).

Acerca de Chateaubriand se ha escrito mucho y con bastante penetración crítica. Todo lo de Sainte Beuve, los Retratos literarios, en que hay dos artículos sobre Chateaubriand, y los dos tomos de Chateaubriand y su grupo literario, bajo el Imperio (1860), es, si discutible en algunos puntos de vista, muy interesante y amenísimo. Debe recomendarse también Chateaubriand, su vida, obras e influencia, de Villemain, 1858; el Elogio de Chateaubriand, por H. de Bornier, 1864; la Lucila de Chateaubriand, por Anatolio France; el Cuadro de la Literatura francesa bajo el primer Imperio, por Gustavo Merlet, 1877, Chateaubriand, por Faguet, en El Siglo XIX (1887) y G. Pailhes, Chateaubriand, su mujer y sus amigos.

XXI. Béranger. Su biografía; su carácter. Qué es la canción. La canción política. Béranger durante la Revolución, el Imperio, la Restauración, la revolución de 1830, la Monarquía de julio y la Revolución del 48. La canción del «Rey de Ivetot». Las canciones de Béranger se clasifican en cinco grupos. ¿Es Béranger un poeta? Su popularidad. Bibliografía

Sin duda sería exagerar la importancia del poeta de que voy a hablar decir que representó a Francia, ni aun avenirnos a que, como se dijo tantas veces, fuese el poeta nacional. En Francia hay mucho más de lo que cabe en la obra de Béranger, y es a lo sumo un aspecto del modo de ser francés el que ha representado completamente en sus poesías líricas. No ha sido de seguro el poeta nacional, pero sí el cancionero nacional por excelencia. Y la canción es cosa muy francesa, está en su tradición, sobre todo cuando es política.

Parisiense por inclinación, Béranger lo fue también por nacimiento. Nació en una de las más sucias y ruidosas calles de la ciudad, en casa de aquel sastre su abuelo, de que habla el propio Béranger, al proclamarse vilain et trés vilain, villano y muy villano por linaje. La fecha de su nacimiento fue el 19 de agosto de 1780, trece años antes de la plenitud de la Revolución.

El padre de Béranger era tenedor de libros en una tienda de ultramarinos.

A los trece años, desde el tejado del colegio a que asistía sin estudiar palabra, vio la toma de la Bastilla. En ese colegio conoció a un viejo, Favart, que había escrito innumerables canciones, y a quien el mariscal de Sajonia llamaba el cancionero del Ejército. Poco después vio pasar, en 1879 [sic], las sangrientas cabezas de los Guardias de Corps, paseadas en picas. Grande fue su horror: mucho tiempo le pareció que seguía viendo aquellos lívidos despojos. Por su fortuna, salió de París y fue a vivir en Picardía al lado de una tía suya que se hizo cargo de él y le amparó. Aquella señora era partidaria del régimen traído por la Revolución, mientras que el padre del futuro cancionero era realista y hasta tenía sus pretensiones de nobleza y su derecho a la partícula, cosa que aquí no consideramos que tenga nada que ver con el toque de la aristocracia, pero en Francia sí. Logró por fin el padre llevarse consigo al hijo, y se fueron a París los dos. El padre se puso a negociar, mientras aguardaba la vuelta de los Borbones; pero quien por entonces volvió fue Bonaparte, de Egipto, ya casi con ínfulas

imperiales, y el padre de Béranger, quebrado, sufría cárcel en completa ruina. Béranger, refugiado en una bohardilla (dans un grenier qu'on est bien a vingt ans!, dice en una de sus canciones) se dedicaba a trabajos de erudición para vivir, y rimaba ya canciones políticas y satíricas.

De quebrantada salud; con aspecto de viejo desde la edad juvenil, Béranger pudo librarse del reclutamiento, de las grandes levas que Bonaparte no escaseaba. Vivía el poeta en la miseria, cuando, en 1804, Luciano Bonaparte le dio un empleíllo, o, más exactamente, un socorro, autorizándole a cobrar en su lugar sus dietas de académico. Y siempre protegió Luciano al que, por la lectura de algunos de sus versos, consideraba un poeta de valía. Obteniendo por fin un empleíllo, se creyó rico Béranger. Caracteriza a este hombre, en la vida, lo que resalta en su Musa: una gran sencillez, una modestia de aspiraciones verdadera. Respecto a la carrera literaria, es curioso que el mayor entusiasmo sentido fuese al aparecer El genio del Cristianismo, de Chateaubriand. Llegó al extremo de que intentó Béranger volver a la fe y a las prácticas católicas; y frecuentó las iglesias y leyó asiduamente el Evangelio. No prevaleció este impulso y Béranger fue toda su vida un deísta al estilo de la Enciclopedia.

Hay otra observación que hacer sobre Béranger comparándole a Víctor Hugo y a Vigny, y aun al mismo Chateaubriand: y es que no creyó nunca ser, ni algo excepcional y fuera de la ley común, ni siquiera supuso que el poeta ejerciese un sacerdocio; lo consideró únicamente un objeto de lujo en la sociedad moderna.

Escribió Béranger muchos ensayos poéticos y hasta comedias, sin encontrar todavía la fórmula de su inspiración propia. Su protector, Luciano Bonaparte, le aconsejaba que cultivase el género serio y elevado: el temperamento de Béranger le inclinaba hacia muy otra dirección. Sentía, con más fuerza que nunca ahora, la inclinación hacia la política; la política, entonces, era un volcán en erupción constante; y Béranger, al triunfar el Imperio, sintió la protesta de su alma republicana, y con más fuerza todavía se elevó tal protesta a la caída del Imperio y la restauración del antiguo régimen. El género favorito de Béranger se le había revelado en las reuniones de amigos, en Perona, adonde hacía viajes frecuentes, y donde algunas alegres comadres se juntaban para banquetear. Allí Béranger, a los postres, cantaba alguna de sus composiciones, y el estribillo era repetido en coro. Eran canciones epicúreas, y los convidados, a lo Rabelais, se suponían frailes de cierto regocijado convento.

Laissons dire à la Trappe:

Frères, il faut mourir!

Quand le destin nous frappe,

gaiement sachons souffrir.

Mourir va de soi même:

n’en ayons point souci.

Bien vivre, est le probléme

qu’il faut résoudre ici.

Hacia el año 1813, comenzó la reputación de Béranger a apuntarse. Sus canciones, de las cuales hacía él poco caso, iban corriendo, ya impresas en alguna antología, ya copiadas a mano; y su obra maestra, el rey de Ivetot, empezaron a fijar la atención del público. El rey de Ivetot era una crítica del imperialismo y de Napoleón Bonaparte: la policía siguió la pista a la subversiva cancioncilla. No llegaron a perseguir al autor, pero de entonces tuvo popularidad naciente. Corrieron también otras cancioncillas libertinas, muy a propósito para el gusto inveterado de Francia por este género. Y como entonces había muchos salones donde se cultivaba la novedad literaria, estos salones se abrieron para Béranger, pero sin que el cancionero se aclimatase en una esfera que no era la suya, ni se adaptaba a su temperamento.

Lo temperamental en Béranger fue aquella asociación del Caveau o Bodegón, diríamos, que tan curiosos contrastes presenta con el Cenáculo romántico que vino después, y que se formó alrededor de Víctor Hugo. El Bodegón no era inspirado en el recuerdo de otro Bodegón literario y báquico, donde se reunían en el siglo XVIII no pocos poetas y muchos bebedores de añejo Borgoña y rojo Burdeos. Disuelto este antiguo Bodegón, renació varias veces, porque la idea era muy nacional. El ingreso de Béranger en el Bodegón fue la confirmación de su renombre de cancionero.

Poco después, entristece a Béranger la entrada en París de los aliados, de la cual hace una relación enojada y reveladora de ese patriotismo que fue tal vez la única pasión de su vida, y que, con razones basadas en el mejor sentido y hasta parece que en previsiones lúcidas, recomienda a todos. La Restauración, fundándose en la canción del rey de Ivetot, creyó enemigo de los Bonapartes a Béranger, y le hizo proposiciones para atraérselo, y que cantase el restablecimiento del nuevo régimen. «Que nos den la libertad a cambio de la gloria, que hagan feliz a Francia, y los cantaré de balde», contestó el cancionero.

En 1815, publicó Béranger su primera colección de Canciones. Béranger contaba treinta y cinco años de edad, y necesitaba luchar, no teniendo aún asegurada la subsistencia. El volumen fue bien acogido, y Luis XVIII mismo habló de él benévolamente, exclamando: «Hay que perdonar muchas cosas al autor del rey de Ivetot». El libro hizo de Béranger el cancionero de la oposición, el Aristófanes moderno. Es seguro, no obstante, que aun cuando no se imprimiesen las canciones de Béranger y solo corriesen manuscritas o recitadas de boca en boca, la celebridad de su autor no hubiese sido menos auténtica.

Béranger mismo dice que la canción, en otro tiempo, la canción genuinamente francesa, no había necesitado sino ingenio y alegría, y que él le comunicó intención política. Convencido del papel que podía desempeñar la canción, se consagró a ella. «Me casé con la pobre daifa», dice crudamente. La canción, en efecto, ocupaba un lugar modestísimo en el Parnaso; de ella dijo acertadamente Béranger: «Nos cuesta trabajo deshacernos de todas las aristocracias, y la de los géneros en literatura no ha cesado de reinar entre nosotros, a pesar de los poderosos esfuerzos realizados por lo que se llama la escuela romántica. El propio Rouger de Lisle se enojaba cuando llamaban a la Marsellesa canción. A las mías —añade Béranger— para alabarlas, las llamaban odas». Y el caso es que oda y canción son sinónimos. A pesar de cuanto alegue Béranger en natural defensa de su género, hay que convenir en la inferioridad de la canción, y no por ningún prejuicio aristocrático, a no ser que exista, y yo creo que sí existe, una aristocracia de la belleza. El mismo Béranger pudiera entenderlo así, en el fondo de su conciencia poética, puesto que, célebre ya como cancionero, soñaba escribir y representar una tragedia.

En 1821, publicó el segundo volumen de sus canciones; por ello le quitaron su empleíllo, pero ya no lo necesitaba: las canciones producían dinero. Béranger fue perseguido judicialmente y procesado, por alguna de esas canciones, y sufrió prisión y multa: la popularidad adquirió gigantescas proporciones. En la cárcel,

se encontró Béranger muy a gusto: Santa Pelagia era más confortable que su casa, donde hacía mucho frío y apenas tenía muebles.

Al consolidarse la reputación de Béranger, pusiéronse en relación con él los primates del romanticismo, Víctor Hugo, Alejandro Dumas, Vigny, Sainte Beuve. No había, sin embargo, nada más diverso de Béranger que esta nueva escuela que, para él, tenía el defecto de «haber transgredido el pensamiento democrático». Entendía, sin embargo, que acabarían los románticos por separarse del pasado, porque la lengua que hablaban les conduciría a las ideas de la Revolución. La profecía se realizó, en lo concerniente a Víctor Hugo; pero, aún jacobino demócrata, Victor Hugo sobrepujó bastantes codos de altura a la idea de la Enciclopedia, que representa Béranger.

Constantemente ligado con los jefes del partido liberal, Béranger contribuyó con ellos y más que muchos de ellos a los sucesos de la Revolución de julio, de 1830, que derribó a los Borbones y trajo a los Orleanes. Pero hay que decir la verdad, y es que no le impulsó mira alguna ambiciosa. Lejos de eso, apenas triunfó la revolución, se retiró, tanto por la molestia como por la filosofía. [Al] decirle sus amigos que iban a confiarle la cartera de Instrucción pública, respondió: «Bueno; haré que mis canciones sean textos para los colegios de señoritas». Y los mismos amigos se rieron. Rehusó todo Béranger, la entrevista que quería tener con él Luis Felipe, los favores, los honores; y tampoco quiso presentar su candidatura en la Academia. «La Academia —exclamó— no es sino la antesala de la patria». Este carácter político, peste de las Academias, le alejó de la docta Institución, que pudiera tentarle por lo mismo que realzaba el carácter de sus versos, tenidos por género inferiosísimo.

A propósito de este aspecto de la vida literaria del cancionero, hay que notar que, rehusando presentarse como candidato a la Academia, declaró que esta Corporación, más bien inútil, pudiera responder a sus tradiciones y a la idea de su fundador si utilizase su fuerza resistiendo a la invasión de los elementos que desfiguran la lengua nacional; y, con tal motivo, protesta contra los que intentan resucitar los patuás o dialectos rústicos. En esto, como en todo, fue Béranger fiel a la doctrina de su madre la Revolución, y hasta de su abuela la Enciclopedia, empapadas del convencimiento de la unidad nacional a toda costa, idea en que Napoleón se inspiró también.

Después de la Revolución de febrero, en 1848, quisieron nuevamente llevar a Béranger a la vida activa política. Rehusó en una carta que vale más que todas

sus canciones, porque es un documento de sabiduría. Entre otras cosas, dice en ella: «Cuando tanta gente cree servir para todo, conviene que alguien dé el ejemplo de saber no ser nada». «Dejadme —repitió después— en mi rincón, que no es el del misántropo».

El rincón predilecto de Béranger fue una quinta llamada la Grenadière, que Balzac ha puesto en escena en una de sus novelas. Pero cambió de rincón a menudo: vivió en Tours, en Fontainebleau, en Passy. Y, siempre en el retiro, aunque muy visitado de amigos y escritores, se extinguió Béranger en 1857, a la edad de setenta y siete años, a consecuencia de una hipertrofia al corazón.

Al considerar el valor intrínseco de la obra de Béranger, es preciso reconocer que nadie bebió así en su vaso, pero que no hubo vaso más vulgar, de forma menos artística. Gran parte del prestigio de estas canciones, sin duda, fue obra de las circunstancias. Napoleón cansó a Francia a fuerza de guerras y victorias, que le costaban lo mejor de su sangre; y tenía que repercutir donde quiera la canción del rey de Ivetot. Aquel buen rey no pedía a sus súbditos sino una olla de vino: Napoleón les exigía a cada paso duros sacrificios de dinero, y reclutas de hombres, y era el momento en que las guerras de España y Rusia, infaustas para el Capitán del siglo, engendraban descontento profundo. En cambio, Luis XVIII ofrecía desde el destierro paz y amnistía.

Y fue entonces cuando Béranger hizo el retrato del rey de Ivetot, caballero en su rucio. «Había —dice la canción— cierto rey de Ivetot, de quien la historia no hace caso. Se acostaba temprano, se levantaba tarde, y dándosele un comino de la gloria, dormía tan ricamente. Su corona era un gorro de algodón, en su palacio, de techo pajizo, hacía sus cuatro comidas diarias, y para recorrer el reino, cabalgaba en un asnillo, sin más guardia ni escolta que un can». No sería gravoso a sus vasallos si no padeciese una sed inextinguible: a cada moyo de vino le cobraba de impuesto una olla; pero, ¡qué diablo! Un rey que hace felices a sus súbditos, también es justo que viva».

Y así, este pacífico rey pareció un ideal. Los liberales vieron en él la sátira del despotismo; los partidarios de la Restauración, la condenación del régimen napoleónico. Lo curioso es que Béranger, después de hacerse famoso con la apología de la paz, apenas cae Napoleón se siente inflamado de ardor bélico, y como dice un crítico graciosamente solo sueña en aconsonantar gloria con victoria. Ni el mismo Víctor Hugo contribuyó a formar la leyenda bonapartista como el autor de Los mirmidones, La bandera vieja y los Recuerdos del Pueblo.

Sobre el pedestal de la adversidad, más grandioso que el de la fortuna, el vencido de Waterloo, con su levitón gris, la mano en la solapa, empezaba a señorear la imaginación, y la literatura, que no era ajena a su caída, iba a vindicar su empresa.

No se redujo la campaña de Béranger a satirizar a Napoleón para después endiosarlo, ni a los Borbones. También sacó a relucir el herrumbroso arsenal de Voltaire y Diderot contra la Iglesia y los jesuitas. Todos los recursos tocó el cancionero: ya estoico, ya epicúreo, ya deísta bonachón, ya impío descarnado, no solo satirizó las creencias, sino que ridiculizó ciertas bases éticas, cristianas en su origen, pero admitidas y respetadas por los racionalistas, y en conjunto por la sociedad, que en ellas se asienta hasta involuntariamente. A la honestidad la calificó Béranger de sandez; al decoro, de hipocresía; cuantos pisaban la iglesia fueron para él detestables mojigatos; escarbó la ceniza hasta reanimar el fuego de la gruesa ironía dieciochena, y obraron en sus canciones los fermentos más insanos del enciclopedismo materialista. Tanto más necesario es reconocer este carácter en la obra de Béranger, cuanto que, personalmente, y el esbozo biográfico que queda hecho lo demuestra, era un excelente hombre, de sentimientos nobilísimos.

Dividió Sainte Beuve en cinco categorías las Canciones de Béranger. La primera, la antigua canción, tal cual la hallamos antes de él en los Colle, los Desaugiers y los Panard, regocijada, báquica, género galo, por el cual comenzó. La segunda, la canción sentimental, como el Buen viejo, El viajero, Las golondrinas; la tercera, la canción liberal y patriótica, que fue, y seguirá siendo su gran innovación, especie de oda chica que constituye su plena originalidad, y que se manifiesta en El Dios de la buena gente, La bandera vieja y otras; la cuarta, una ramificación puramente satírica, sin sensibilidad alguna, y en que ataca sin reserva con malicia, amargura y acritud, a sus adversarios de entonces, los ministeriales, los de Loyola, y hasta al Papa y al Vaticano; y por último una rama superior que Béranger no produjo sino en sus últimos años y que ha sido como último esfuerzo de su talento: la canción balada, puramente poética y filosófica como Los bohemios, o con temperamento de socialismo, como Los contrabandistas y El viejo vagabundo.

En ninguna de estas disecciones fue Béranger, pese a los exagerados elogios de los que, como Chateaubriand, le compararon a Lafontaine y a Homero, un gran poeta, lo que por tal se entiende. Sus canciones son a menudo adocenadas y groseras, inficionadas de mal gusto y ordinariez. Su fuerza residió en su misma

brevedad y agilidad, en el sonsonete del estribillo que las grabó en la retentiva y permitió cantarlas al choque de los vasos y al retintín de los cuchillos que los hieren a compás. Y así se cantaron a los postres, en las mesas de familia, en las cuchipandas de estudiantes y grisetas, en los cafés con ribetes literarios y en las tabernas y chiscones; las cantó su autor, que tenía, según confesión propia, una voz malísima, y las cantó la burguesía y también la plebe; y acaso, si se perdiesen las ediciones enteras de la obra de Béranger, se encontraría lo mejor de sus canciones archivado en la memoria de los franceses, al menos hasta no ha mucho, porque ahora Béranger se ha esfumado y se ha perdido el eco de sus canciones; aunque tenga imitadores recientes como el poeta gallego Curros Enríquez. Eran las canciones de Béranger, realmente, un brote genuino del espíritu de la raza, eran su natural disposición prosaica y burlona, de los ideales, y más allá de Voltaire, que le dio el tono, sube hasta Rabelais y Villon, y hasta los cancioneros medioevales, como Teobaldo de Champaña y Colin Misset. Lo que se ha llamado la gauloiserie, rebosa en la canción de Béranger, y su sensibilidad peculiar es lo más diferente que se concibe de aquella sensibilidad de los románticos, que había venido a abrir tal cauce a la poesía.

Algunas veces, sin embargo, parece un precursor, no solo de algunos temas románticos, sino de otros que el neorromanticismo decadente explotará. Tal es su canción de Los bohemios, que parece anunciar la canción de Los hampones, de Richepin, y que es una perlita.

Siendo un poeta conscientemente plebeyo y democrático, Béranger es también un ingenio lego, en toda la fuerza de la palabra. Los clásicos, que no estudió, no ejercieron influencia sobre él, especialmente al principio: su tendencia, sin embargo, no deja de ser clásica por la forma, como lo fue la de tantos enciclopedistas, a excepción de Diderot. Se advierte en él la influencia de Molière y de Lafontaine, por la sobriedad y la claridad, cualidades tan galas, y que le parecieron superiores a la elevación y la sublimidad, que tan cerca están de la hinchazón afectada.

Pero Béranger, que se coloca al nivel del pueblo, que hace del pueblo su inspirador y numen, no fue verdad lo que de él dijo un crítico: que nadie se coloca impunemente a nivel de las multitudes. El poeta debe estar más alto, y aunque se inspire en las realidades que le rodean, las ha de idealizar y transformar, por lo cual nunca será verdaderamente popular el verdadero poeta. Y Béranger no se ha contentado con penetrar en el alma del pueblo: ha sido un adulador de las turbas, ha seguido todos los movimientos de la sensibilidad

popular. Primero estuvo con el pueblo liberal; luego estuvo con el pueblo proletario y socialista, en efervescencia de revolución. Así, su popularidad no es extraña: es un fácil secreto.

Duro puede parecer este juicio, pero otros lo son más, y hay quien niega a Béranger hasta la vena popular, y al negarle las condiciones del alma popular francesa, solo reconoce en él la expresión de lo más burgués que en las tendencias nacionales existe. No solo es así, sino que Béranger es el más hábil adulador de las pasiones, hasta no compartiéndolas, que su filosofía es achatada e innoble, y que la bonachonería que se le ha supuesto, no se revela lo más mínimo en ese continuo atizar los rencores y los odios de clase, y en la deslealtad de sus campañas, todas injusticia.

En resumen, la obra de Béranger se ha solido juzgar así: Es un gran prosista, que ha rimado su prosa.

Difícil es llamarle poeta, ha dicho Brunetière; y esto lo hemos visto, añade el citado crítico, a la luz del lirismo romántico, donde hay más bien desbordamiento de poesía. Y Gidel, historiador de la literatura, nos dice igualmente: «Sean cualesquiera sus méritos, Béranger no corresponde a la idea de un poeta al cual el cielo ha otorgado lo que los antiguos llamaron numen divino. A veces, en él, la expresión traiciona el pensamiento; no es nutrida, es trillada. Y nunca el fuego de la inspiración, ya oculto bajo la ceniza, ya alzándose en libre y ardiente llamarada, caldea esos versos que podemos llamar estilo Luis Felipe, aunque hayan abarcado otros diversos períodos de la historia. Por eso no es Béranger el poeta, sino el cancionero. Es lo único que quiso ser, tal vez porque comprendía que no podía ser otra cosa. Y esta única pretensión, este arte exquisito para guardar ocultas sus tentativas en géneros de categoría más alta, representan, como reiteradamente se ha dicho, una suprema habilidad. Hubo algo en que Béranger gozó de completo dominio: fue el rey de la canción. La unidad de su vida dimanó de esto: de ser cancionero y nada más. De lo mismo nació su papel político, su influencia sobre las masas, todo. Mientras la ambición de Víctor Hugo le impulsó hacia todos los géneros, Béranger se encerró en su huerto, bajo la viña, copa en mano. Y hubo un momento en que nadie logró más fama que él».

De las Canciones de Béranger hay múltiples ediciones. Yo poseo una en un tomo, muy bonita, con grabados. Para conocerle, consúltese su Biografía (París, Garnier Hermanos), sin fecha, costumbre mala de los editores, que creen así

asegurar eterna juventud a los libros que publican, pero que perjudica no poco a las investigaciones bibliográficas. Sobre Béranger se ha escrito mucho, pero no lo que puede llamarse crítica especial.

XXII. El lirismo en el drama romántico. La palabra «romanticismo» según Víctor Hugo. Atisbos certeros de Madama de Staël. La lucha entre clásicos y románticos. La Academia, baluarte del clasicismo. «Los Templarios», de Raynouard. El «Cristóbal Colón», de Lemercier. El «Hernani». El teatro de Dumas padre «La Corte de Enrique III», «Antony». Paralelo entre Víctor Hugo y Dumas, por Larra. Rehabilitación literaria de Alejandro Dumas. Bibliografía

Empezaré por decir que lo más genuinamente romántico de escuela, es el drama.

Es habitual que a propósito del drama, más que de la novela, se tomen en cuenta los caracteres especiales del romanticismo, y se defina tal palabra, en su sentido escolástico. El lirismo existió en las letras francesas, como recordaremos, desde sus orígenes, en sus leyendas, en los primeros balbuceos documentales del idioma ya formado; no es la tendencia nacional genuina, ni mucho menos, pero es una gran corriente que persiste aún a través del Renacimiento, la época que pudiera serle menos favorable; y ya en los siglos XVII y XVIII prepara el advenimiento del período romántico. El lirismo existía, repleto; pero con el romanticismo, se desborda. Por medio del romanticismo, venido del Norte, mina y destruye los cimientos del ideal clásico, y en la constitución del romanticismo como escuela compacta y briosa y llena de fuego innovador, encuentra armas y medios para completar esa ruina del clasicismo, definitiva en cierto modo.

El romanticismo de época y de escuela no aparece con tales caracteres hasta lo que suele llamarse el período de insurrección, cuya fecha suelen fijar en el estreno de Hernani.

Hay una circunstancia extraña en el romanticismo de escuela: sus iniciadores reniegan de él, empezando por Chateaubriand, que jamás quiso reconocer tal descendencia. Lo mismo sucedió con Lemercier, que al oír que de él descendían los románticos declaraba que los tenía por incluseros. Es una de las señales de la hostilidad que acogía, en tantos círculos, a la nueva escuela, la cual nunca dejó de necesitar combates para obtener efímeras victorias.

¿Qué más? Hasta Víctor Hugo, el jefe y cabeza visible de ella, no quiere aceptar

sus responsabilidades. Es él quien ha escrito: «Esta palabra de romanticismo tiene, como toda palabra de combate, la ventaja de resumir con viveza un grupo de ideas; es rápida cosa que conviene para la lucha; pero yo le encuentro, por su sentido militante, el inconveniente de parecer que limita el movimiento que representa a un hecho bélico, cuando es un hecho de inteligencia, un hecho de civilización, un hecho de alma, y por eso, quien traza estas líneas no ha empleado jamás las palabras romanticismo y romántico; no se encontrarán aceptadas en ninguna de las páginas de crítica que ha podido escribir».

Y era acertadísima la autocrítica de Víctor Hugo. El romanticismo no podía encerrarse en tan estrechos límites, y la mejor prueba de su alcance y extensión, como hecho de alma, es la variedad y complejidad de sentidos en que la palabra ha sido entendida.

Estos variados sentidos y acepciones de la palabra, tienen de común un movimiento de libertad y rebeldía; pero, al referirse al romanticismo de escuela, también un sentido de innovación, un proceso crítico contra la literatura del siglo XVII, que sobrevivía, ya quebrantada, en los últimos clásicos de escuela.

Madama de Staël, cuyo nombre, en este período, tiene que venir con frecuencia a los labios, la que primero escribió en Francia el vocablo romanticismo, había visto el problema con un instinto de orden y conciliación que era una de las formas de su entendimiento sereno y firme.

En su libro De Alemania, había observado que la literatura francesa necesitaba savia extranjera para renovarse, y que la renovación había comenzado ya, con Rousseau, Chateaubriand y Bernardino de Saint Pierre. Con singular acierto —pues lo muy sabido hoy era nuevo entonces— estableció la diferencia entre la poesía clásica y la romántica, atribuyendo la primera al paganismo, al cristianismo la segunda. Notó también —¿qué no habrá notado?— cómo la nación francesa se ha inclinado siempre a la poesía clásica, mientras las del Norte prefirieron la romántica y caballeresca.

Y, al tratar del arte dramático, es cuando Madama de Staël parece profetisa. Sus observaciones acerca de la diferencia entre el teatro francés y el alemán, y su examen del valor de las reglas y unidades, anuncian ya la polémica que hasta mucho más tarde no se ha de empeñar. Con razón se ha llamado al estudio de Madama de Staël, el programa, por adelantado, del romanticismo.

Por todas partes, sordamente, el bello edificio clásico recibe golpes de piqueta. Y dije sordamente, y pudiera decir abiertamente, si recuerdo la campaña violenta de Lemercier (el que había de llamar incluseros a los románticos). Lemercier es un revolucionario y profesa, acerca del arte dramático, ideas que han de fructificar. Al teatro clásico prefiere los antiguos Misterios, que han sido comparados a los autos sacramentales; y anuncia el drama, que reúne el interés de la tragedia, por sus escenas patéticas, y el encanto de la comedia, por la pintura de las costumbres. Y condena la Poética de Aristóteles, la de Horacio, la de Boileau.

Naturalmente, al lado de los teóricos, vinieron a preparar la explosión romántica los modelos. Ya antes de terminar el siglo XVIII, vio la luz el Nuevo teatro alemán, y más tarde se tradujeron las obras de Shakespeare y las de Schiller.

Contra este movimiento creciente se formó una liga defensiva —¿dónde había de ser?— en el seno de la Academia. Es sorprendente —y entiéndase que no hablo aquí más que de la Academia francesa, pero pudiera hablar de la española — el espíritu reaccionario de este Cuerpo, que parece no tener más objeto que oponerse siempre a algo nuevo y vivo, aunque sepa que, a la larga, lo tendrá que admitir. Toda sesión de la Academia, todos los discursos de recepción, se enderezaban contra los románticos. El romanticismo fue calificado de nuevo cisma, de secta peligrosa.

Es raro que, en estas polémicas, no se extravíe la discusión, mirando solo el aspecto exterior de lo que se debate, sin llegar a su fondo, o desviándose de él totalmente. Fue la discusión por el sendero del arte dramático, y contra la tragedia clásica, especialmente contra la de Racine. Un documento de esta tendencia, es el paralelo que de Racine y Shakespeare escribió Stendhal. Este estudio influyó no poco en las direcciones que siguió el drama romántico: tomaron sus autores el consejo de Stendhal que no es otra cosa que recomendar el romanticismo histórico, buscando asuntos de tragedias nacionales. No consideró Stendhal, ni acaso fuese posible entonces, que la tragedia de Corneille es ya un brote de romanticismo histórico, procedente del teatro español, tan completamente romántico en todo, menos en llamarse así: ni que la tragedia de Racine, con su aparente elegancia y respeto de las reglas, encierra tanto lirismo sentimental como pudo ostentar René, y mucho más, a decir verdad, que Hernani.

Y tampoco hicieron uso de este argumento, porque no querían conceder nada al

romanticismo, los académicos que sin tregua condenaban, en su sanedrín, la nueva escuela, y hacían sobre ella chistes, a lo cual —es justo reconocerlo— no dejaban de prestarse muchos aspectos del romanticismo. Ni ningún académico de entonces llevó la ironía al grado que la había de llevar Alfredo de Musset, que no dejó escapar sin burla, ridiculez ni afectación y que, desde la Balada a la Luna, no cesó de fustigar, con risueña elegancia, las doctrinas y los actos del Cenáculo. La sátira literaria de Musset les hería más, por lo mismo que procedía de un adepto de la escuela.

Entre los dos bandos de románticos y clásicos, había otro, de conciliación, representado por el diario El Globo.

Pero tenían a su favor los románticos varios elementos, para ganar siquiera unas cuantas acciones. Afirmaban una verdad: que las literaturas no pueden estancarse, petrificarse en la imitación y admiración de los modelos antiguos; reclamaban, nada más justo, la libertad en el arte. Y, realmente, no la poseían. Los clásicos, atrincherados en el teatro, en la gloria de los grandes siglos, llegaban al extremo de dirigirse a los Poderes constituidos para que prohibiesen los primeros dramas de Víctor Hugo. Los clásicos tenían fuerza, influencia social, eran dueños de mucha parte de la Prensa, de la escena: los empresarios y los actores, empezando por Talma, eran enemigos del romanticismo; y, caso no extraño, y que he podido observar aquí, los diarios liberales eran los más reaccionarios en literatura. Pero el romanticismo estaba ya sostenido por nombres tan insignes y citemos solamente a Lamartine y Víctor Hugo, que cada día ensanchaba su campo, e iban relegándose al pasado las objeciones que contra él se formulaban aún. Unos actores ingleses llegan a París y representan obras de Shakespeare; el teatro se viene abajo a aplausos. Contra los infinitos folletos en que los clásicos les invectivaban, los románticos recibieron su programa perfectamente formado, en el prefacio de Cromwell, de Víctor Hugo.

Antes de que llegase el momento decisivo, se habían practicado tentativas de renovación del teatro, ensayos tímidos, que parecieron tremendos atrevimientos.

Los primeros se hicieron sin romper el clásico molde. A esta etapa corresponden las Vísperas sicilianas, de Casimiro Delavigne, y la María Estuardo, de Lebrun. Ya había sido señal de los tiempos —prematura, mal interpretada aún— cierto artículo del Mercurio, del año 1804, que señalaba a los autores dramáticos el rumbo de la Edad Media, y declaraba no menos interesantes las aventuras y desventuras de Fredegunda y Meroveo, que las de Clitemnestra y Agamenón; a

este atisbo romántico se debió, un año después, la aparición de Los templarios, de Raynouard, acogidos con entusiasmo por un público que empezaba a sentirse ahíto de griegos y romanos, de Apolo y de Júpiter. Y, bien mirado, este cambio de asunto y época en la dramaturgia era nada menos que un cambio de religión social. Al penetrar en el proscenio la historia nacional, traía de la mano al cristianismo. También el teatro sintió el latido del renacimiento religioso.

Poco después, el año nueve, una tragedia de Nepomuceno Lemercier, Cristóbal Colón, donde se prescindía de la unidad de lugar y aparecía una decoración que representaba el interior de un barco, produjo en los espectadores tremendo alboroto, un muerto y varios heridos. Fijémonos en estos datos, para que la lid campal del estreno de Hernani no nos parezca cosa inaudita y sin precedentes, y para comprender que la pasión literaria siempre se desencadena más en el teatro. Lo cierto es que el crudo impío Lemercier fue un precursor de esos que quedan relegados al olvido y no se dan cuenta de lo que anuncian, pues creyéndose fiel adicto a la tragedia clásica, en más de una ocasión sentó las premisas del drama romántico.

Advenida ya la Restauración, por todas partes se oye crujir el vetusto edificio del clasicismo. El público esperaba sin saber qué, y con cualquier pretexto se desbordaban su entusiasmo y su nerviosa inquietud. Cuando fermenta el alma del público, suele desahogar en el teatro. Las Vísperas sicilianas, de Casimiro Delavigne —¡quién se acuerda de ellas hoy!—, obtuvieron una ovación tal, que el autor, conmovido, vertía lágrimas abundantes, y el maquinista, atónito, se atribuía el triunfo, por lo bien que había dado la campanada, señal del degüello. Ya reunía en 1819 Casimiro Delavigne aquella mesnada de admiradores y amigos resueltos a aplaudir, aquella hueste, que más tarde se agrupó en torno de Víctor Hugo y tomó el ejercicio de la alabarda con el celo que un devoto las prácticas religiosas; gente siempre dispuesta a encender los hachones y a desenganchar el tronco del coche para la apoteosis popular del autor dramático.

Debo advertir que este tema del teatro romántico es del número de los que no desarrollaré enteramente este capítulo pues no todo el teatro romántico presenta carácter lírico, y solo desde el punto de vista del lirismo lo miro aquí. Veo en él, principalmente, la explosión lírica de la juventud, y no puedo detenerme, dentro del cuadro de estos capítulos, a analizar el prólogo de Cromwell, que tiene suma importancia desde el punto de vista de la transformación de las ideas estéticas por el romanticismo. Me limito a decir que al notable prólogo iba unido un drama, y que el drama distaba mucho de justificar esas esperanzas que toda

escuela nueva hace concebir.

Fuerza es decir también que, en cualquier teatro extranjero de los que se proponían imitar más o menos los románticos, existían tipos líricos superiores a los que van a subir a escena. Schiller, en sus Bandidos, ha servido, probablemente, de modelo a Hernani, pero Carlos Moor achica al bandido de Víctor Hugo, tan falso y tan imposible, tan de ópera. ¿Y qué diremos del teatro de Shakespeare, que Víctor Hugo quisiera emular? Le aplastaríamos, ciertamente, si comparásemos a su Didier con Hamleto, el personaje más lírico que habrá creado nunca mente humana. Esto significa que el teatro romántico francés nació estéticamente y psicológicamente inferior a todos los que, antes y después del triunfo del romanticismo de escuela en la escena, existieron en la literatura universal. El nuestro, que era romántico sin llevar ese nombre, y que, teniendo no poco de épico, tuvo bastante de lírico, es, igualmente, superior al francés del romanticismo, en la sustancia de personajes, no ya como el Segismundo de La vida es sueño —¿y dónde se hallará nada más lírico que el carácter de Segismundo?— sino hasta en otras creaciones ya incluidas en la escuela romántica, por ejemplo, el Don Pedro de Castilla de El zapatero y el rey, el Gabriel de Espinosa de Traidor, inconfeso y mártir, y no digamos el Don Álvaro, del duque de Rivas, mezcla tan singular de los elementos trágicos griegos con el fogoso romanticismo ibérico.

He aquí la probable razón de que, en el romanticismo dramático francés, no se haya visto nunca un venero de obras maestras, sino un episodio de batalla, una reclamación de libertad, anárquica ya, tempranamente. Madame Bovary, por ejemplo, aparte de la significación que pueda tener en contra o en pro del lirismo, será siempre una novela de primera línea; y, con todas sus afectaciones, lo mismo podemos decir de Pablo y Virginia, y de Rojo y negro. En el teatro romántico de escuela, y mejor diré de combate, visto hoy a distancia, más resaltan las exageraciones e inverosimilitudes chillonas, que las altas cualidades de la obra duradera, si no en las tablas, al menos en la memoria de los hombres.

Convendrá decir que si bien se acostumbra fijar en el estreno de Hernani el momento en que el romanticismo pelea y vence, hay que recordar unas cuantas fechas, para calcular bien la parte que corresponde a Víctor Hugo en esta victoria de sus huestes, y si no tuvo poderosos auxiliares. Pero no es posible negar que el primer golpe fue de Hugo quien lo descargó, con el prefacio de Cromwell.

Los principios invocados por Hugo son defendibles y hasta justificables. Aun

cuando las unidades se fundan en la razón y no son tan tiránicas como se ha pretendido, el derecho a desacatarlas en nombre de la realidad no podía discutirse a la nueva escuela, y hasta parecía lícito el que en el teatro, como en la vida, se mezclasen lo grave y lo cómico, la prosa y la poesía. Confundiendo los géneros, se daba un paso en el camino de lo natural, y se prescindía de divisiones tantas veces artificiosas. En 1821, el poeta y novelista italiano Manzoni proscribía las tres unidades; en 1825, Stendhal, poniendo en paralelo a Shakespeare y Racine, sostenía tesis análoga.

Ahora conviene recordar que Alejandro Dumas padre se anticipó a Víctor Hugo en el drama romántico. Así es, y bien pudo señalarse, al advenimiento del romanticismo en el teatro, la fecha en que se representó La Corte de Enrique III, en lugar de la del estreno de Hernani.

No sé si escandalizo a alguien poniendo más alto a Alejandro Dumas, en el teatro, que a Víctor Hugo; pero esto mismo creía un crítico tan sagaz como don Mariano José de Larra. A propósito del estreno de un drama de Alejandro Dumas, escribía Larra lo siguiente, que al pie de la letra transcribo: «Entre los escritores dramáticos modernos que ilustran a Francia, Dumas es, si no el primero, el más conocedor del teatro y de sus efectos, incluso el mismo Víctor Hugo. Víctor Hugo, más osado, más colosal que Dumas, impone a sus dramas el sello del genio innovador y de una imaginación ardiente, a veces extraviada por la grandiosidad de su concepción. Dumas tiene menos imaginación, en nuestro entender, pero más corazón; y cuando Víctor Hugo asombra, él conmueve: menos brillantez, por tanto, y estilo menos poético y florido, pero, en cambio, menos redundancia, menos episodios, menos extravagancia; las pasiones hondamente desentrañadas, magistralmente conocidas y hábilmente manejadas, forman siempre la armazón de sus dramas; más conocedor del corazón humano que poeta, tiene situaciones más dramáticas, porque son generalmente más justificadas, más motivadas, más naturales, menos ahogadas por el pampanoso lujo del estilo. En una palabra: hay más verdad y más pasión en Dumas; más drama, más novedad, más imaginación y más poesía, en Víctor Hugo. Víctor Hugo explota casi siempre una situación verosímil o posible: Dumas, una pasión verdadera».

Larga es la cita, pero no quise abreviarla, porque también es substanciosa; encierra un paralelo exacto, aunque benévolo en demasía, cuando otorga a Dumas ese conocimiento del corazón humano y de las pasiones que no poseía en tanto grado, teniendo en cambio el don de saber manejar los resortes dramáticos,

un instinto doblemente seguro que el de Víctor Hugo para elegir asuntos nacionales e históricos, (como aventajado discípulo de Walter Scott), y un tino especial para abrir caminos al drama romántico, adaptándolo a los asuntos modernos, al movimiento político y filosófico, al espíritu revolucionario, carácter que Larra reconoció en Antony, drama importante de Dumas padre, donde está en germen todo el teatro de Dumas hijo, ideológico, pasional y esencialmente moderno.

Importábame también la cita de Fígaro, porque hace justicia a un gran literato popular, desdeñado con exceso; a un temperamento exuberante y lozanísimo, a un escritor prolífico e inexhausto, a uno de esos pródigos de las letras y del arte a quienes todo el mundo se cree con derecho a mirar por cima del hombro, pero a quienes se lee con deleite siempre que el espíritu pide descanso y solaz; y agrada ver cómo la crítica, no influida por la rutina del elogio, tiene a veces la misión de bajar a los poderosos de su silla y exaltar a los humillados.

Aun antes de crear en Antony el tipo lírico por excelencia que ha pisado las tablas, ya en La Corte de Enrique III presenta Dumas un anticipo de individualismo, con la figura de Saint Mégrin, y otro en la de Cristina de Suecia.

Si en estos dramas existe el lirismo, está dominado por el romanticismo histórico, cuyo primer ejemplar en la escena es Enrique III. Con Antony, en cambio, estamos en pleno lirismo individualista, y en plena revolución romántica; bastante más que con Hernani.

Antony es un hospiciano. Mortificado por las preocupaciones sociales, está en guerra con la sociedad en que vive y que le trata con desdén. Enamorado de una señorita y convencido de que jamás se la darán en matrimonio sus padres, apenas la ve casada la seduce, se hace dueño de ella, y, realizado los deseos que habrá expresado por cuenta propia René, la da de puñaladas. Es el paroxismo pasional, que conduce derechamente al crimen. Antony es un descendiente directo de René: como René, pertenece a la categoría de los fatales; sombrío, frenético, rebelde, ejerce sobre la mujer un prestigio misterioso.

Larra, a quien no pierdo de vista cuando tengo la suerte de encontrarle, juzgó muy severamente la moral de Antony, y calificó el drama de expresión de una sociedad caduca y un grito de desesperación lanzado por la humanidad. Pero, lo cierto es que si algún drama romántico pudo aspirar al dictado de obra capital, aunque imperfecta, es Antony, y por ella habría de sobrevivir el nombre de

Dumas padre, aun cuando la corriente del olvido arrastrase sus demás producciones; porque el hospiciano Antony, con todas sus exageraciones y énfasis, sello genuino de la época, es una figura alta y poderosa, de singular energía dramática y de gran acción sobre nuestra fantasía. Antony ha tenido posteridad, y ha hecho soñar y sentir. Las donosas críticas de Fígaro al asunto de Antony están en pie y conservan todo su chiste, salpimentado de buen sentido; porque Larra, que por dentro fue una especie de Antony, y dígalo su archirromántico suicidio, era en crítica el más templado y razonable de los eclécticos y hasta el más prudente de los conservadores, pero las faltas de lógica que Larra nota en el drama de Dumas podrían reprenderse en otros que pasan por inmortales. En nuestro Don Álvaro, en casi todos los de Schiller, se observan iguales ilogismos, nacidos de que los personajes no discurren bien y tienen una falsa concepción de la vida. Todo el romanticismo es acaso una falsa concepción de la vida y no otra cosa, y el gran romántico Don Quijote, como sabemos, confirma plenamente esta calificación.

Aunque Dumas padre no era un gran crítico, fue perspicaz al escribir sobre Antony: «Esta fue, no solamente mi obra más original, mi obra más personal, sino una de esas obras raras que ejercen influencia sobre una época». Y tenía razón, porque Antony, cien veces mejor que Hernani, representa esa época sobre la cual influyó. Por su íntima fuerza, Antony es el Werther francés. Antony es digno hermano de Werther, de René, de Lara, de Jacobo Ortis; tipos líricos, poseídos de una satánica soberbia, que tiene su grandeza propia. A la acusación de inmoralidad tantas veces lanzada contra Antony, Dumas respondía que sus dos culpables, Adela y Antony, recibían terrible castigo: para la una la muerte, el presidio para el otro. Era verdad, pero no por eso queda limpio Antony de la inmoralidad esencial romántica: el desenfreno del lirismo, el yo hecho centro del mundo y pisoteando cuanto se opone a su expansión, leyes, Códigos, respetos humanos, conveniencias sociales, y, por último, la sacra antorcha de la vida. Y por esta condición, porque el lirismo romántico no se expresó jamás en la escena con tanta energía, con tan impetuosa y diabólica arrogancia, es Antony el primer drama del teatro romántico francés.

Para orientarse acerca del teatro romántico, debe leerse el Prefacio de Cromwell y la Carta de Manzoni sobre la unidad de tiempo y de lugar, que se publicó unida a dos tragedias suyas, Carmañola y Adelgus, en París, 1834. Esta edición es difícil de encontrar. Puede completarse la bibliografía con las obras siguientes: Historia de la literatura dramática, por Julio Janin, París, 1853-1858. Teófilo Gautier, Historia del arte dramático, París, 1859. Saint Marc Girardin, Historia

de la literatura dramática; Brunetière, Las Épocas del teatro francés, capítulos XIV y XV; H. Parigot, El drama de Alejandro Dumas.

XXIII. Alfredo de Musset. Su biografía. Por qué es el poeta del amor. Paralelo de Taine entre Tennyson y Musset. El «esprit» de Musset. Musset y lord Byron. «Las Noches». El misticismo a la inversa del poeta. «Rolla», «La esperanza en Dios». Musset no fue lo que llaman hombre práctico. La forma en Musset. Bibliografía

Alfredo de Musset nació ocho años después que Víctor Hugo: en 1810. No es grande la diferencia cronológica, pero hasta para situar a Musset fuera de la primer truculencia romántica, y para que represente ya la inevitable descomposición de la escuela, por la reacción del espíritu francés genuino, que, como sabemos, siempre rechazó los elementos románticos.

No tenía aún veinte años Musset, cuando publicó sus primeras poesías. Desde entonces, y en esos versos de niño, como él mismo los califica, se apartó de la escuela, de sus afectaciones, de sus amaneramientos, de lo falso y gongorino que imponía la musa españolizante de Víctor Hugo. Lo cual no impidió que Musset, a su vez, españolizase no poco. Fue justamente de los poetas que vistieron el disfraz español e italiano, sin haber puesto, Sainte Beuve nos lo dice, en España ni en Italia el pie. El color local inventado de los románticos, en Musset no trataba de engañar a nadie: mientras Víctor Hugo, en serio, quisiera que le tomasen por español y a su obra por expresión acabada del punto de honor castellano, Musset solo intentaba, como en broma juvenil, una mascarada imaginativa.

La biografía de Alfredo de Musset no ofrece nada de extraordinario, porque no sale de lo corriente y frecuente el drama íntimo, del cual se ha hablado tanto, que pudiera omitirse hasta su mención, a no haber sido origen de sus mejores versos. Antes, sin embargo, de referirme a esta historieta de amor, con la brevedad que requiere el caso, diré que Alfredo de Musset era de estirpe literaria. Un tío suyo, el marqués de Cogners, escribió bastante y fue el primero que llamó la atención sobre la hoy famosísima leyenda de Roldán. Su padre, Musset Pathay, bibliógrafo y erudito, emborronó muchísimo papel; su hermano, Pablo de Musset, fue novelista y cuentista, historiador y crítico. Parecía que la Naturaleza se ensayaba para producir algo de mayor monta que estos mediocres escritores y apreciables eruditos.

Queda dicho que Musset publicó sus primeras poesías a los veinte años, y poco después, en 1830, se sitúa la aventura del viaje a Italia con Jorge Sand y el amargo desengaño en él sufrido, y que le dictó tan sentidas estrofas. Aventuras análogas no son cosa inaudita, en los tiempos del romanticismo y en todos los tiempos; mas si no es un gran poeta el que sufre la decepción, o siendo poeta no le inspiran cantos, no nos importan; son un episodio sencillo, de tantos como surgen. En la mesa de un café, un amigo las refiere a otro, y, según los temperamentos y caracteres, se comentan en broma o con dejos de melancolía. Y no ha pasado más. En Musset, pasó lo mejor que podía pasar: se produjeron algunas obras maestras. Digamos, pues: ¡Feliz culpa!

Fue necesario que una quemante pena amorosa se encontrara con un especial temperamento de poeta, para que naciesen Las noches. Porque, ya antes del viaje a Italia, Alfredo de Musset había escrito poemas rebosantes de ese especial sentimentalismo que hizo de él, entonces, el poeta de la juventud, y, más tarde, el del amor.

Quizás esto parezca un lugar común, y quizás, en todas las literaturas, hay sus poetas del amor, y Villegas ha sido uno, y Campoamor ha sido otro, y Ausias March lo fue, y lo fue Petrarca, y también Ovidio, y no hay que decir si lo fue Safo y, a su hora, lo fue Virgilio. Por docenas se contarían los poetas del amor, en España, y llegará la hora del recuento, y veremos a un Arolas que trasuda pasión por todos los poros. En Francia, Lamartine fue poeta del amor, de un amor que procede de Platón, pero amor igualmente. Alguna razón tiene, pues, que haber para que a Alfredo de Musset se le considere poeta del amor por excelencia, y para que se añada a este dictado el de poeta de la juventud.

¡La juventud...! De esta palabra se abusa; pocas veces he visto emplearla con justeza. Se oye a cada paso: «la juventud piensa esto o lo otro... La juventud quiere aquello o lo de más allá»... Ligero examen basta para convencerse de que, en todo tiempo, hay varias juventudes. En la época de Musset, sin embargo, tuvo la juventud una nota común, y fue el lirismo poético: no cabe duda que, bonapartista o legitimista, republicana u orleanista, la juventud contemporánea de Alfredo de Musset estaba embebida de cierto entusiasmo sentimental. No era la juventud positiva que vino después. Y si tal entusiasmo no es lo mismo que el amor, es por lo menos una tendencia a considerar el amor como la esencia del vivir; y no el amor plácido, sereno, que va por sus cauces naturales y sociales, sino el tormentoso y fatal, trágico con interior tragedia, unido al goce por un hilo y al dolor por mil lazos —como el mismo poeta dice.

No cabe duda que es la coincidencia entre los sentimientos generales y el sentimiento individual lo que hace que un hombre sea el poeta de su siglo, o por lo menos, para no sacar nada de quicio, de parte de su siglo y gran parte de su nación. Hay una página de la Historia de la Literatura inglesa, de Taine, que nos hace ver esto claramente, por medio de la extraña elocuencia colorista que en Taine rebosa, al establecer comparación entre dos poetas favoritos de dos naciones, Tennyson y Alfredo de Musset. Pinta Taine el medio ambiente en que se mueven ambos; el de Tennyson compuesto de gentes equilibradas y positivas, activas y sanas; gentes de negocios y de deporte, con principios de moralidad y sólidas convicciones religiosas, y, a su alrededor, un fondo de vida campestre y confortable hasta dar en elegante, las necesidades bien atendidas, los sentidos apaciblemente recreados en la belleza de parques y jardines y la comodidad del home, del hogar íntimo y dulce. Para tal público, Tennyson es el poeta, con su carácter de conformidad social, con su emoción moral, delicada y profunda. Y Taine pasa de Inglaterra a Francia, y especialmente a París; porque París es el medio único en que pudo incubarse y desarrollarse la sensibilidad especial de Alfredo de Musset, y, París tuvo que mecer su cuna, y fue París el invernadero de la encendida rosa de su poesía de amor moderno. Así, Taine, desde el primer momento, encuentra la clave de Musset: su público es el público nervioso, inquieto, de los centros parisienses; y de los nervios, más que del corazón, nace el genio de Musset. Ese público está saturado de ironía, y Musset ironiza, desde el primer momento, satirizando las exageraciones de la escuela romántica, los paseos nocturnos a contemplar la Luna, que asoma sobre amarillento campanario, «como un punto sobre una I». Y esta ironía y este humorismo de Musset, están difusos en su público; son la protesta del buen sentido francés contra las afectaciones que, de la literatura, pasan a las costumbres. Para llenar bien su cometido, Musset poseía la más francesa de las cualidades: esa clase de ingenio chispeante, que se llama esprit. Ningún poeta de los ilustres de su generación la tuvo, y Víctor Hugo fue el más desprovisto de ella. Musset, al aplicar el esprit a la crítica literaria, recogió la herencia del siglo XVIII; no faltó quien se lo eche en cara.

Lo cierto es que entre los primeros síntomas de la transformación del lirismo romántico, figura la crítica donosa y traviesa de Musset. La travesura es otro rasgo de su talento; y le caracteriza, desde la época en que, según confesión propia, hacía versos de niños. Ya entonces, y acaso más que nunca, poseía en alto grado esa agilidad y vivacidad, ese don de cazar al vuelo las ridiculeces y satirizarlas con gracia infinita.

Hay en Alfredo de Musset otro elemento peculiar, al cual se ha llamado el dandismo. La palabra no es castiza; pero la uso y apruebo, porque no encuentro en castellano otra equivalente.

¿En qué consiste el dandismo? No se es dandy por el nacimiento —Alfredo de Musset perteneció a una familia de la clase media acomodada— ni por llevar vida de calavera, ni por alternar con el gran mundo, ni por desafíos, ni por ninguna otra particularidad de las que hoy distinguen a nuestros jóvenes de la crema (ya sé que estoy sirviéndome de un galicismo). El dandismo es un aura, un vapor, un incopiable estilo propio, un desenfado que subyuga, una elegancia como involuntaria. Y el dandismo literario, el de Musset, lleva consigo una superioridad de criterio personal, que puede oponerse al de las muchedumbres. El dandismo es una forma de superioridad, y toda superioridad es distanciación.

Y al hablar del dandismo como particularidad poética de Alfredo de Musset, es preciso decir que le precede lord Byron, el cual, en este respecto, y en otros muchos, ha ejercido influencia sobre el poeta de Las noches. La cronología es genealogía, y en este caso nos bastará. Jorge Gordon nació el año 1788, Alfredo de Musset el 1810; y cuando, en 1830, empieza a darse a conocer Musset, hace seis años que lord Byron ha sucumbido, en Grecia, a la fiebre.

Nadie puede decir que Musset calcase su personalidad en la de Byron. Sería empresa difícil, porque Byron es figura muy original, y la suerte lo dispuso todo para realizar su papel literario, inseparable de su biografía. No conoció Musset los transportes de furor casi epiléptico del autor de Manfredo, aunque los excesos que minaron la salud de Musset se asemejan a los que arruinaron la de Byron, y en materia de excesos no cabe gran variedad, y aunque sean compañeros del mal del siglo, de tedio; pero el de Byron es más sombrío, esplenético, como de buen hijo de la vieja Inglaterra.

Ahora bien; Byron, que tantas cosas desdeñó, no desdeñó el dandismo; al contrario. Ni envidiando a poeta alguno, envidiaba al célebre dandy Brummel, admirándole a la vez con fervor.

El desdén, en Alfredo de Musset, no tiene la acerbidad que tuvo en Byron. Byron, rodeado de una sociedad celosa del bien parecer, esclava de la regla, ha de insubordinarse contra ella furiosamente; Musset, en el ambiente francés, ligero y escéptico de suyo, no necesita sublevaciones. La sociedad casi no le preocupa. No la tiene contra sí.

Existe otra fundamental diferencia entre el alma anglosajona de Byron y el alma esencialmente latina de Musset. La poesía de Byron es Byron mismo, y todos sus personajes, son su propia individualidad, por lo cual no hay nada tan verdaderamente lírico como sus poemas. Musset, en cambio, es, por la misma pasión que anima sus mejores obras, Las noches, señaladamente, un poeta general, humano. Sus desengaños, sus dolores, han repercutido en las almas, porque no hace falta, para sentir así, ser una naturaleza excepcional, un fenómeno de orgullo, un rebelde. Lo extraordinario de Las noches no es ciertamente lo que dicen, sino la forma inspiradísima en que está dicho.

Sería ya analizar por analizar el que averiguásemos si en efecto la pasión que dictó a Alfredo de Musset Las noches fue la más honda de su vida. A la poesía eso no le importa. Sin negar que todo lo biográfico trasciende más o menos a lo literario, no siempre la biografía concuerda exactamente con la literatura. Lo único que nos interesa es que a la cruenta herida del alma de Musset se deben sus obras maestras, las que le harán inmortal; sus bellos clamores, sus gritos divinos, según la frase de Gustavo Flaubert; las incomparables Noches, más sentidas que el Lago, de Lamartine, y casi tan puras como él, porque Musset, al contacto del dolor, acendró su inspiración y la elevó a la dignidad y a la hermosura que solo procede del verdadero sentimiento; dejó de ser el pajecillo, el dandy, y fue el hombre. Ni Rolla, ni Namuna, ni los proverbios, cuentos y comedias, ni la Balada a la Luna, ni aun el tierno ¡Acuérdate! consagraron a Musset para la incorruptibilidad de la gloria, sino Las noches y la Epístola a Lamartine, poesías donde vierte sangre un corazón desgarrado, y donde la variedad y el contraste de los efectos, la indignación terrible y la repentina calma dolorosa, la invectiva y el ruego, los sollozos y los himnos, alternan con el magnífico desorden y el soberbio empuje de las olas del mar en día de desatada tormenta. Bien comprendía Musset que de sus lágrimas iba a formarse su corona de laurel, y en La noche de mayo pone estas palabras en boca de la Musa, consejera del poeta: «Por más que sufra tu juventud, deja ensancharse esa santa herida que en el fondo del corazón te hicieron los negros serafines. Nada engrandece como un gran dolor: que el tuyo no te haga enmudecer; los cantos desesperados son los más hermosos, y los conozco inmortales que se reducen a un gemido. El manjar que ofrece a la humanidad el poeta es como el festín del pelícano: pedazos de entraña palpitante».

Cuatro son las admirables elegías tituladas Las noches: La noche de mayo, La noche de diciembre, La noche de agosto, La noche de octubre. Están escritas en tres años: desde mayo de 1835 a octubre de 1837; tanto duró la impresión

violenta y trágica que dicta sus estrofas. Tres de ellas tienen forma de diálogo del poeta con la Musa: el poeta solloza y se retuerce, y la Musa, la consoladora, la amiga, la hermana, la única fiel, le murmura al oído frases de esperanza, le vierte en el corazón los rayos lumínicos de su túnica de oro. En La noche de diciembre no es ya la Musa quien habla al poeta, sino una fúnebre visión, un hombre vestido de negro, que se le parece como un hermano. «Dondequiera que he llorado; dondequiera que he seguido ansioso la sombra de un sueño; dondequiera que, cansado de padecer, he deseado morir... ante mis ojos se apareció ese infeliz vestido de negro, mi propia imagen». Al final de la elegía sabemos el nombre de la visión: es la sociedad, es el abandono..., compañero eterno del poeta, hermano gemelo de su alma. Sin duda, La noche de mayo y la de Octubre son las más bellas de las cuatro elegías, y así lo declaran los críticos por unanimidad; pero en la de Diciembre hay una melancolía más penetrante y más incurable.

Cuando se cicatriza la llaga; cuando se mitiga el padecimiento y vuelve al espíritu de Musset la serenidad perdida; cuando la Musa cumple su misión consoladora; cuando atónito le parece que es otro y no él mismo el que tanto sufrió, al disiparse la embriaguez de la pena se disipa el estro: las últimas producciones de Musset ya no traen el sello de fuego, ni son obra de los negros serafines: el poeta acaba decadente y frío como placa de hierro apartada del horno. El ejemplo de Alfredo de Musset debiera hacer reflexionar a los que creen, como creía Flaubert, que la efusión del sentimiento, el grito arrancado por la pena, son cobarde exhibición de flaquezas vergonzosas, y que el poeta ha nacido para callarse cuanto realmente le importa, a ejemplo de cierto diplomático famoso, que suponía que la palabra nos ha sido otorgada, no para revelar, sino para encubrir y disfrazar el pensamiento. Si fue flaqueza la que nos valió esas Noches incomparables —la verdad misma, porque brotan empapadas en lágrimas amargas; Noches en las cuales, según la sugestiva frase del poeta, diríase que fermentaba a deshora el vino de la juventud— no deploremos tal flaqueza, cristalizada en poesía.

Las noches son la obra maestra de Alfredo de Musset, por la cual pudo decirse que, a su lado, los demás poetas parecen fríos y mentirosos. Por Las noches, fue la encarnación del lirismo, por ellas salió del círculo de los propios afectos y sentimientos, ya que su generación encontró en Las noches la clave de sus penas íntimas, elevadas a la dignidad poética. Los desengaños de todos, las ansias de todos, la insaciable sed de todos, fueron revelados por Musset.

Contra él, principalmente, y no contra Víctor Hugo ni contra Lamartine, pudo

dirigirse la diatriba de Leconte de Lisle, condenación del lirismo, tan enérgica y despreciativa como cruel, pues niega al género humano el derecho a la queja y a la compasión, aquella compasión que hizo caer al Dante como un cuerpo muerto, cuando las almas líricas y dolientes de Francesca y Paolo le expusieron su desventura. La diatriba de Leconte de Lisle, encerrada en un soneto, se titula Los exhibicionistas, y la traduciré en prosa:

«Pasee en enhorabuena, el que guste, su ensangrentado corazón, ante el cinismo de la plebe, cual va azotando calles la pobre alimaña encadenada, cubierta de mataduras y polvo, que aúlla bajo el ardor del Sol estival.

»Por encender estéril centella en tus atontadas pupilas; por mendigar tu risa o tu grosera compasión, ¡oh plebe!, que otro rasgue, si gusta, la túnica divina y luminosa del pudor y del goce.

»En mi silencioso orgullo, en mi olvidada tumba, aunque la negra eternidad me trague, yo no venderé mi embriaguez ni mi dolor; yo no entregaré mi vida al vocerío; ¡yo no bailaré en vil tablado, entre histriones y rameras!».

Lo injusto del soneto —que encierra el programa de una escuela literaria, el dogma de objetividad del naturalismo—, lo injusto, digo, de tan dura invectiva, está en que habría que observar que Musset no enseñó su corazón por halagar a la plebe, fuese o no plebe ilustrada. Musset mostró su corazón, porque la Musa lo quiso; y palpitaban con él tantos y tantos, que pudiera aplicársele la estrofa que Heine, otro exhibicionista, dirige a la niña que se asoma a la ventana, para verle pasar, y le pregunta por qué va tan abatido:

Und was mir fehlt, du Kleine,

fehlt manchem im deutschen Land;

nennt man die schlimmsten Schmerzen,

so wird auch der meine genannt.

«Y en cuanto a lo que sufro...

muchos, niña, lo sufren en mi patria:

ya te dirán la mía,

si te dicen las penas más amargas».

No solo en la patria alemana, sino en muchas patrias europeas, las penas cantadas en Las noches, y el acíbar en ellas destilado, fueron sentimientos muy generales, aunque circunscritos a las almas naturalmente líricas, que existirán siempre. Para experimentar el dolor de un desengaño amoroso, no hace falta ser de la generación romántica; pero en esta generación hay algo distinto de las anteriores: hay —al menos en gran parte de ella— el escepticismo respecto a otros ideales, quedando el amoroso en pie, como único fin de la vida. Y, al derrumbarse también este ideal, se presenta el fenómeno de que es ejemplo Musset: el misticismo que nace de la sociedad y de la vanidad del goce, de la imposibilidad de llenar con el goce el abismo del corazón. No quiero decir que tal sociedad sea ningún descubrimiento de Musset: antes que él, lo expresaron bastantes poetas, y, con más intensidad que nadie, el Eclesiastés Salomón, hijo de David. Después de Musset, vendrá Baudelaire, en Las flores del mal, hablando del ángel que, a las primeras luces de la aurora, después de una crapulosa noche, se despierta en la bestia satisfecha y harta. Pero Musset, si no descubrió formas de sentimiento conocidas del mundo oriental y del mundo pagano, las encarnó en nuestra edad, y las envolvió en la transparente fábula de poemas como Rolla y Namuna. Este misticismo invertido, que nace de la fatiga de los sentidos y de la insania de los placeres —¿quién sabe si nació del mismo origen en tantos y tantos penitentes, solitarios, eremitas, trapenses y arrepentidos, que llegaron a santos, lo cual me apresuro a decir que no le sucedió a Musset?—, tuvo en él un carácter peculiar, derivación de una corriente típica del siglo XIX: la falta de fe religiosa, unida al anhelo desesperado de recuperarla, o por lo menos, a la nostalgia del tiempo en que el alma reposaba en ella, y la añoranza continua de ese reposo, único capaz de reconciliarnos con el destino y con el vivir. Tal añoranza fue la clave de todo el neolirismo renanista, y cambió por completo el fondo de la crítica religiosa, abriendo, en esta cuestión, un abismo entre el siglo XVIII y el XIX.

En España hemos visto infinidad de casos. ¿Quién no recordará versos conocidísimos, de uno de los poetas españoles, por cierto más externos, menos condicionados para el lirismo, de Núñez de Arce? A pesar del carácter objetivo de sus cantos, Núñez de Arce supo encontrar acentos no desprovistos de virtud emotiva, para exclamar que, buscando los restos de su fe perdida,

«por hallarla otra vez, radiante y bella,

como en la edad aquella,

¡desdichado de mí!, diera la vida».

Algo semejante declaró un poeta de más alma, y hoy totalmente olvidado, Manuel de la Revilla, que hizo sinónimas la duda y la tristeza, y todo esto, y mucho más, procede del magnífico canto primero de Rolla, que compite, en fascinadora vehemencia y en amargura embriagadora, con lo mejor de Las noches. Aunque Musset no hubiese escrito sino este maravilloso canto, por él tendríamos que preferirle, como lírico, a Víctor Hugo; y ante la precisión y la esmaltada belleza de sus ardientes preguntas, sentiríamos palidecer la Musa, casta y fluidamente sentimental de Lamartine. Es uno de los admirables atrevimientos de la poesía el encararse con la divinidad, el dirigir la palabra a lo sobrenatural; y, cuando se vence en tal empresa, se es gran poeta, poeta excelso. Espronceda se enfrenta con el Sol, y le ordena que se pare: el arranque tiene mucho de sublime, pero no puede, sin embargo, sufrir comparación con el de Job dirigiéndose a Jehová, o el de Musset, que dejados los disfraces italianos y españoles, quitándose la librea de dandy, renunciando a su retórica de desdén, ligereza e ironía, a su alada burla, y a su queja de amor traicionado, y apostrofando a Jesucristo, exclama desesperadamente que somos tan viejos otra vez como en tiempo de Tiberio y Claudio, y pregunta quién va a rejuvenecernos, e implora el permiso de besar el polvo del celeste cadáver, caído, en el transcurso de los siglos, al pie de su Cruz salvador.

Rolla es un poema cuya acción se desarrolla en una mancebía —digámoslo en

castellano—. La niña mancillada y el libertino arruinado y que va a suicidarse sienten un instante, el verdadero amor, nacido de la piedad. Rolla bebe el láudano, porque no tiene fe; y antes de referirnos la triste historia, Musset exhala la apasionada queja, la aspiración hacia esa fe, sin la cual las almas escogidas no saben vivir.

Cinco o seis años después de Rolla, Musset compuso un poemita, La esperanza en Dios, que atestigua la persistencia de su ansia de lo infinito, y le muestra hasta inclinado a la conversión. Es, por lo menos, una invocación al Dios bueno y justo, rogándole que desgarre, el velo de la creación, que alce el velo del mundo, que se manifieste en un milagro, ya que, desde el punto en que una inmensa esperanza atravesó la tierra, tenemos, sin querer, que alzar al cielo los ojos.

No tiene este poema el estro que resplandecía en Rolla. Empezaba a apagarse el fuego del numen. Para estimar el valor de un verso de Musset, basta consultar su fecha. Según se acerca el año 40 del siglo XIX, la Musa (no menos traidora que la amada), va alejándose, vuelto el rostro. Y observad con cuanta justicia pudo pretender Musset el dictado de poeta de la juventud. Es juventud lo que le ha dictado los clamores de pasión; es juventud cuanto escribió, entre ilusiones y desencantos. Cuando la juventud pasa, puede afirmarse que pasa con ella la Musa, fugitiva, envuelta en su airoso peplo.

Y es un rasgo más de juventud, en Musset, el haber prescindido por completo y deliberadamente de la política, que tanto dio que hacer a Víctor Hugo y a Lamartine. Deliberadamente, digo, fundándome en diversos pasajes de sus obras. «Nuestra gran miseria, es la política», declara, encogiéndose de hombros. Y no faltaron, por cierto, majaderos que le echaron en cara esta abstención. Según ellos, Musset debiera interesarse por los «problemas políticos y sociales» de su edad. De las rosas de su poesía, quisieron que hiciese una nutritiva mermelada.

Nunca faltan de estos utilitarios simples o fanáticos, y su clamoreo es a veces ensordecedor. Temedles, porque son los únicos representantes de la intolerancia que ya van quedando, los enemigos de la individualidad. Si no entráis en el troquel de esas ideas, os proscriben. Es inútil demostrarles, que cada uno es como le hizo Dios, y no como el vecino quiere. Andan los tales a caza de las glorias aceptadas ya, para adulterar su esencia, aplicándolas a los usos domésticos de la beneficencia, la política, el progreso, la redención del género

humano, y sabe Dios cuántas cosas más. Y la redención del género humano consiste en que haya individualidades, y que libremente se desenvuelvan, y realicen lo que son por mandato divino. Como decía, Musset, no se metió en política ni por valor de un ochavo, y cuando la bullente juventud desapareció a lo lejos, no la quiso sustituir por los ruidos de la calle y las vociferaciones de La Tribuna.

Y quizá a fuerza de oír repetir que la obra del poeta y del soñador es vana, un día grita Musset: «¡Tres veces feliz el hombre cuyo pensamiento se escribe con el filo del sable o de la espada! ¡Cómo despreciará a los soñadores insensatos que modelan en fango vil una fantástica figura! Nada es el pensamiento ante la acción». Declaraciones que parecerían extrañas si la lectura de todo Musset no nos demostrase que no es el pájaro trinador e inconsciente, dedicado solo a gorjear endechas amorosas, sino con frecuencia el Jorge Manrique, pensador y meditador de los aspectos del destino humano, aun cuando su buen gusto y su poética coquetería le lleven a disfrazar lo grave de la consideración continua de la vida y de la muerte.

Una coquetería análoga es la que le impide esclavizarse a la rebusca de la perfección en la forma. Hay algo de la forma, de Alfredo de Musset, porque desde que asoma la escuela parnasiana, y ya, al fundar Gautier la del arte por el arte, y durante ese período de desestimación que sufren todos los triunfadores, (al mudar la piel la generación nueva), fue moda considerar a Musset como un poetilla incorrecto, para grisetas y estudiantes del barrio latino. No piensa así Teodoro de Banville, el técnico por excelencia, cuando afirma que la incorrección de Musset es voluntaria, y que siendo hasta muy sabio versificador, se finge descuidado e inocente, para hacer una jugarreta a los rimadores excesivamente rebuscados y limados.

Tan persuadido está Banville de lo injusto de la censura a Musset en este respecto, que, a título de conquista de la poesía francesa sobre el arte extranjero, cita la estrofa de seis versos o sextina que emplea Musset, por ejemplo, en el canto a la Malibran. Alábale también por haber sabido apropiarse el ritmo del alejandrino, en el admirable canto primero de Rolla.

Como quiera que sea, el elemento técnico no es lo que interesa en Musset. Le tienen sin cuidado la rima rica, el epíteto escogido, el artificio poético, en que sobresalieron Gautier y Hugo. No consideró, en el arte, lo que hay de artificio, lo que nunca puede ser espontáneo. La espontaneidad, la sinceridad consigo

mismo, eran tendencias dominantes en Musset; y lo dejó dicho en La copa y los labios: «Malas son mis rimas. No tengo sistema alguno; me ha parecido siempre vergonzoso el ripio; a los poetas que lo usan, los comparo a ebanistas». Esto, y «beber en su vaso», aunque el vaso fuese diminuto, es el programa poético de Musset.

Y su programa ha sido el mejor, como lo son todos los programas que responden a la naturaleza; la crítica hoy lo reconoce, declarando que hubiese sido grave error pulimentar Las noches, y que en Musset, la naturalidad fue el más sabio artificio. De poco le hubiese servido resucitar los antiguos metros y los poemitas de forma fija, usados en el siglo XVI, labor a que otros se dedicaron.

Teófilo Gautier dijo de sí mismo que él era un hombre para quien existía el mundo exterior. Musset podría decir: «Yo soy un hombre para quien existe buena parte del mundo interior». Y razón tuvieron ambos. De suprimir alguno de estos mundos, acaso suprimiéramos al que realmente fundó el Parnaso, la belleza formal, la aspiración a la perfección, lo cual lleva en sí elementos hasta de prosaísmo.

Musset, diré resumiendo, fue más poeta, y los que aspiraron a la perfección, más artistas, título que a Musset se le ha negado. Verdad es que, en esto, va acompañado de Lamartine y Víctor Hugo. Ninguno de ellos, en opinión de un crítico sagaz, Mauricio Spronck, autor de Artistas literarios, puede aspirar al dictado de artista.

Los que deseen leer a Alfredo de Musset, deben hacerlo en cualquiera de las infinitas ediciones completas que se han publicado en lengua francesa, porque este poeta, tan galo, tan nacional en el fondo, pierde mucho al ser traducido. Hay una buena edición de Charpentier, en un volumen, que contiene hasta las poesías póstumas. Para formarse idea de él, debe acudirse a Sainte Beuve, en sus Pláticas del lunes y sus Retratos contemporáneos; a la biografía que nos ha dejado su hermano Pablo, publicada en París, en 1877; a Arvéde Barine, en su Alfredo de Musset, en la Colección de los grandes escritores franceses; a Fernando Brunetière, en la Evolución de la poesía lírica (lección 7.ª) y la Evolución de la poesía dramática (conferencia 15.ª) y a León Séché en Alfredo de Musset (1907, dos volúmenes).

XXIV. Gustavo Flaubert. Su biografía. Es un romántico y un devoto de la forma con fondo de observación pesimista. La sátira contra el lirismo. «Madame Bovary». Examen de esta obra. La objetividad de Flaubert. Por qué nuestra época no puede producir arte popular. Bibliografía

Gustavo Flaubert nació en Ruán, el año 1821. Había muchos médicos en su familia, pero no quiso seguir la carrera. Como es frecuente, empezó por hacer versos. No se contó, sin embargo, en el número de los que se ensayan en periódicos. Cabe afirmar que no tuvo juventud literaria. Sus primeras armas, las hizo a los treinta y seis años, publicando Madame Bovary.

Habiendo heredado una modesta holgura, pudo seguir sin lucha la corriente de sus aficiones. Era hombre de fuerte complexión, pero, desde sus primeros años, epiléptico. Su naturaleza moral estaba viciada por una especie de desequilibrio romántico, su modo de discurrir era siempre paradójico, y, digámoslo de una vez, en opinión de sus mayores apasionados y amigos, carecía Flaubert de sentido común. Gustábale desarrollar, en voz estentórea y con gritos feroces, tesis exageradas, y hasta hay quien escribe absurdas; le encantaba vestirse con ropajes estrambóticos, de turco, mameluco y calabrés, para, decía él, y perdónese el bárbaro galicismo, epatar a los burgueses. En lo cual veo, a distancia, un reflejo del chaleco rojo de Gautier, en el estreno de Hernani. Por tales detalles de su vida, y por lo que no es difícil advertir en sus mismas obras, Flaubert es un rezagado del romanticismo, y lleva en las venas eso que llamó Zola el cáncer romántico, al cual pocos se sustraen, aun en medio de la época de transición y del período naturalista.

Siendo Flaubert, en el fondo, un burgués bueno y sencillo, como aquellos a quienes quería epatar, y no teniendo nada de la sustancia romántico-aristocrática de los Chateaubriand y los Vigny, se le hubiese dado un disgusto si se le hiciese convenir en estas verdades, a él, que en el colegio dormía con un puñal bajo la almohada, y un día quiso dar de puñaladas o acogotar a Luisa Colet, y se contuvo porque «creyó sentir crujir bajo su cuerpo el banquillo de los criminales». En tales barras, por cierto, no se había parado Antony.

Siempre habrá que mirar estos casos como incidentales en la vida de Flaubert, que, así como sus antecesores se encerrarían en el laboratorio, se encerró en el

trabajo literario, mirando con indiferencia los demás fines de la vida. Toda ella transcurre así, pendiente de un capítulo en que invierte dos o tres meses, perfeccionando desesperadamente el estilo, evitando las asonancias, y no pudiendo avenirse a colocar dos genitivos en un mismo período.

Y, por este culto de la perfección, no de la seca perfección del estilo clásico, sino de una perfección íntima, férvida, que da a su estilo la consistencia del tronco de cedro que flota en la amargura de los mares, ya está Flaubert fuera de la hueste de los románticos puros. Algunos de éstos, justo es decirlo, atendieron a la técnica, y sabemos que Gautier, por los caminos de la técnica y por el dogma de la perfección y la impecabilidad, inició la desorganización del romanticismo como escuela. La influencia de Gautier sobre Flaubert va más allá del reflejo del famoso chaleco: es la doctrina del arte por el arte lo que involuntariamente Flaubert siguió.

Hay que considerar en Flaubert una dualidad persistente toda la vida, y que él reconocía y confesaba: el romántico por naturaleza y el devoto de la forma, con fondo de observación pesimista. La devoción de la forma era la base de las paradojas que desenvolvía en las tertulias del domingo, en su modesta casa de París, ante Gautier, Zola, Feydeau, Taine y los Goncourt que eran asiduos concurrentes. Hartábase de repetir que, fuera del arte, no hay en el planeta sino ignorancia; que Nerón es el hombre culminante del mundo antiguo (el neronismo es una de las subtendencias del decadentismo, o por lo menos uno de sus temas favoritos) y que el artista no ha de tener patria ni religión. Respecto a la patria, conviene advertir que Flaubert, ante la invasión, probó grandes sufrimientos de patriota. Hay cosas de que se reniega fácilmente en una reunión de intelectuales, pero que no se arrancan así como quiera: tienen muy larga raíz.

Termino la sucinta reseña de la vida de Flaubert, recogiendo estos datos: no quiso ser de la Academia, rehusó la cruz sencilla que como única recompensa le daban; empobreció a última hora por haber venido en ayuda, generosamente, al marido de su sobrina; hubo de aceptar, para vivir, un empleíllo en una Biblioteca, y murió de un ataque epiléptico, de los que con relativa frecuencia sufría. Su pueblo, Ruán, que en vida le había mirado poco menos que como a un ser estrafalario, cuya facha hace reír, persistió en desconocerle y no le acompañó al cementerio.

Los diversos elementos del alma de Flaubert se revelan en su primera obra, y yo diría la mejor, si Salambó no existiese y me hiciese dudar; se revelan, digo, en

Madame Bovary. Este libro, por tantos respectos magistral, es la sátira del lirismo, como fue el Quijote la sátira, no de los libros de caballerías, sino de un ideal caballeresco de la Edad Media; pero la misma oculta y misteriosa devoción que hay en Cervantes por ese ideal burlado, hay en Flaubert por el que satiriza. La imaginación, el corazón de Flaubert, ni un momento dejan de estar de parte de su heroína romántica.

Como sabemos, el tipo de la «incomprendida» que parte de Jorge Sand, había sido estudiado por Balzac varias veces. Al insistir Flaubert en este tipo, que ni aun tenía el mérito de la novedad, cifró la enfermedad del lirismo, no en una mujer intelectual, no en una señora de alto copete, que acepta una moda impuesta por grandes escritores de alma orgullosa, los Chateaubriand y los Byron, sino por una pueblerina que no reside en castillos ni da el tono en ciudades de provincia, sino que se mueve en el círculo más prosaico, pero cuyo espíritu adivina los lirismos, y las elegancias, y los sentimentalismos y las ironías de los temperamentos refinados, que sin un sentido poético no conciben la existencia.

Emma Bovary es una señorita de lo más modesto de la clase media, que ha recibido educación algo escogida en un colegio y se ha casado con un médico de partido. Algo afinada por la instrucción, Emma es de suyo mujer de gustos delicados y de sentidos vibrantes; más espiritual, con todo, que sensual; soñadora, y de impresionable y plástica fantasía, aspirando, como dice Sainte Beuve, a una existencia más elevada, más escogida, más brillante, de la que le ha tocado en suerte. Reconoce el sagaz crítico (que ha sido tan motejado de duro, y hasta de incomprensivo, con la labor de Flaubert) que Emma no sucumbe a su tedio, sin haberlo combatido día por día; y confiesa que, en análisis finísimo, con la misma delicadeza que en la novela más íntima de antaño, estudia Flaubert la lenta invasión del mal en el alma de la romántica, bajo la desorganizadora acción del aburrimiento y de la prosa que la abruman por todas partes.

Pero si Emma, en sus ensueños de poética felicidad, se parece a las demás heroínas líricas y anhela lo mismo que ellas, hay, en el terrible estudio de Flaubert, un aspecto que también Balzac, había visto, pero que Flaubert fijó y grabó en un episodio de los más felices: el de la invitación que Emma recibe y acepta para una fiesta del gran mundo, la comida y baile en el castillo de la Vaubyessard, fecha que cava en la vida de la mujer del médico un gran hoyo, de los que abre el rayo en una sola noche.

Respira Emma, en el fatal sarao, las emanaciones del lujo y de la alta sociedad, y queda como emponzoñada. En otras épocas, la disciplina social sujetaba a la mujer a la esfera en que había nacido, sin que puedan citarse contra esta verdad histórica más que excepciones siempre contadas, un capricho regio que hace una favorita de una muchacha de origen tan popular como la Dubarry: y el hecho nunca dejó de causar escándalo. La Revolución, el Imperio mismo, con sus princesas y mariscalas sin abolengo, pero encumbradas de repente, contribuyeron a la profunda subversión social, y si para el hombre esta subversión tomó la forma de acceso a todos los puestos, para la mujer revistió la de derecho a todas las elegancias, lujos y exquisiteces, sin más cortapisa que la de poder o no costearlos. He aquí un problema a que parece muy indiferente la autora de Valentina, que se vestía con poco dinero y desdeñaba el trapo, el trapo, rey de la existencia femenina en nuestros días. Desde la Revolución, como he dicho, se rompen las vallas sociales, se desestanca el lujo y van calentándose cada vez más las cabezas femeniles, en el pugilato de lo que acrece la hermosura o el atractivo del sexo. La mujer se desvive por reinar femeninamente, por emparejar con lo más encopetado de las demás mujeres, y ese afán, no necesitaré decir cómo cunde, cómo no ha cesado de extenderse y las formidables proporciones que reviste, en los países donde el oro se conquista y gana. Y no es el lujo en sí; es el lujo como manera de entrar en círculos cada día más elevados, lo que Emma quisiera poseer, para que su existencia no saliese nunca de ese centro aristocrático y mundano en que por azar penetra un día. En el lenguaje impuro e híbrido de la actualidad, la infección que coge Emma en la fiesta a que, en mal hora la invitan, se nombraría esnobismo agudo, que ataca a una cursi de aldea, guapa y con disposiciones para lucir.

Los lectores que no ahondan, ven, sencillamente, en Emma Bovary una esposa infiel más, de las innumerables que en la novela encontramos; pero, mejor mirado, es, sobre todo, una criatura humillada y mortificada por la posición social que ocupa, y que trata de salir de ella por cuantas puertas ve. Este instinto de la elevación, tan marcado en los héroes líricos, no lo echó en olvido Cervantes, y su Caballero de la Triste Figura, por redentorista y humanitario que sea, y reconocedor hasta exagerado de la universal dignidad humana, no deja de soñar con ínsulas y reinos, y hasta imperios, ni de hallarse en su esfera, él, pobre hidalgüelo de aldea, entre próceres y magnates, ni de recordar a cada momento la diferencia entre su condición y la de Sancho, villano y escudero.

A la aspiración a salir de su prosa, ya que no por medio de la altura social, para ella inaccesible, al menos por medio de la poesía, responden los anhelos de

Emma Bovary, de huir en una silla de posta, a comarcas distantes, a grandes ciudades en que el arte y la historia tienen su asiento. A medida que se da cuenta de que su marido, excelente muchacho que la adora, no tiene capacidad para hacer carrera, para sacarla del poblacho donde se consume, Emma va gradualmente despreciándole. Con tal compañero, se ve condenada a no salir del lugarón, a vegetar siempre ante la botica del grotesco Homais, entre la gente simplona de Ionville. Y por tedio, más que por otros estímulos, Emma cae; y desde la primera caída, la enfermedad lírica se desenvuelve como un caso clínico, cuyo desarrollo anota el novelista, iba a decir el médico, con rigurosa exactitud. Avivado por la exaltación de los sentidos y las fantasmagorías románticas de la imaginación, el instinto del lujo se desborda y conduce al derroche, a la trampa. Llega un momento en que no puede hacer frente a la situación; las últimas nociones morales se borran; capaz sería hasta de robar, por desembarazarse del acreedor, del usurero; pero Emma nunca sería capaz, en cambio, de la tacañería miserable de los dos hombres a quienes tanto quiso y que rehúsan salvarla sacrificando unas monedas. Aun en medio del desorden de su vida, Emma no haría nada pequeño, nada vil; pudiera salir del apuro con una gran vileza; y no la comete. Algo de la grandeza del lirismo hay en este carácter de mujer, y lo hay hasta el último día, hasta su agonía horrible, cuando, pisoteado y en ridículo el ensueño, resuelve morir, y come arsénico a puñados.

El autor de Madame Bovary no ha perdonado ningún desencanto a su heroína, no le ha ahorrado ningún género de desilusión, como Cervantes no perdonó a su héroe ni las pezuñas en la aventura cerdosa, ni los yangüeses, ni uñas de gatos, ni mofa de dueñas y pajes, ni pedradas de galeotes. No quiero equiparar el lirismo puro, amadisiaco, de Don Quijote, con el lirismo bastardeado de Emma Bovary. Hay un mundo entre ambos tipos; pero el ideal, aun profanado y torcido, siempre proyecta luz, y Emma Bovary lleva esa aureola en medio de sus yerros y su alucinación, tan bien razonada por el autor y tan explicable, si no justificable, dentro de las corrientes generales de la sociedad. No soy propensa a echar a la sociedad la culpa de todo; jamás fue de mi gusto esta tesis favorita de Rousseau y su escuela. No obstante, es imposible desconocer los casos en que el ambiente social tiene parte de culpa como diez, y como uno solamente el individuo. Si la sociedad crea a la mujer una situación excepcional, distinta de la del hombre; si da a éste mayores facilidades para abrirse camino, y no le presenta, socialmente hablando, obstáculos para su libre desenvolvimiento; si en cambio, señala a la mujer como esfera propia, en la cual ha de encerrarse, que ha de ser su único campo de acción, la del lujo y coquetería, el recordar que las cosas son así, que Emma Bovary, como toda mujer, se ve acorralada, podrá servir de atenuante a

las transgresiones morales de su conciencia.

Teniendo yo la convicción de que la idea de Flaubert, en Madame Bovary, fue la sátira del lirismo dentro del más minucioso y ahincado estudio de la realidad, es decir, sin seguir el procedimiento juvenalesco de mirar por vidrio de aumento los errores, los vicios y las debilidades sociales, sino conservándoles sus proporciones, con diseño y colorido justo y vigoroso: y, además de la sátira del lirismo —el cual, desde el castillo de Combourg y las regiones sugestivas del Nuevo Mundo, había descendido hasta Ionville, y comunicado el contagio de las almas excepcionales a las que no podían aspirar a serlo—, la sátira de estados sociales tal vez más peligrosos, por alcanzar a la mayoría de las mujeres, y por tanto, al hogar y a la familia teniendo, digo, la convicción de que este libro, que no asusta sino porque es verdadero y artístico a la vez, es muy sano y ejemplar, para quien pueda aprovechar la lección nada recóndita que encierra, me hubiese sorprendido ver que persiguió a su autor la justicia y que fue llevado ante los tribunales, si algo pudiese sorprender nunca en la manera que de entender la literatura tienen las greyes. No hay cosa peor definida que esta de la moralidad de los libros; y, por otra parte, reconozco que cuando los libros son tan fuertes, tan impregnados de esencia de verdad, como Madame Bovary, su mismo vigor contribuye a alarmar, a que los pusilánimes vean en ellos un peligro.

Por su carácter de sátira lírica, y por su inspiración íntimamente realista, Madame Bovary pudo inspirar la frase de Anatolio France, al llamar a Flaubert el San Cristóbal gigante de las letras francesas, que las pasó de una orilla a otra, del romanticismo al naturalismo. La imagen es doblemente exacta, por cuanto sabemos que Flaubert tiene un pie en lo romántico y otro en lo positivo y experimental, por lo cual Sainte Beuve exclamaba, hablando de él: «Anatómicos y fisiológicos, ¡que os he de encontrar en todas partes!». Brunetière, crítico en extremo severo con Flaubert, y en general con la escuela que de él procede, reconoce, sin embargo, las singulares cualidades del libro, y aun proclama, de acuerdo con France, que, en la historia de la novela francesa, señala el fin de un período y el nacimiento de otro. Distingue Brunetière entre la oportunidad que consiste en seguir ciegamente los caprichos de la moda; y la que estriba en «reconocer por instinto el estado actual del arte, y satisfacer sus legítimas exigencias».

El romanticismo había muerto, y el realismo de Mürger y de Chamfleury, que mejor debiera llamarse el vulgarismo, no bastaba. «Se esperaba algo, y lo que apareció, fue Madame Bovary». Y agrega el mismo eminente crítico, cuyo

testimonio prefiero porque nadie le considerará sospechoso de blandura con Flaubert, ni de indulgencia con las ideas positivistas, que Madame Bovary contenía, en justa proporción, lo que hubiese sido lástima perder del romanticismo, y lo que debía concederse al realismo. «Si es cierto —dice— que ha existido, desde hace algún tiempo, un constante esfuerzo en la literatura de imaginación, y hasta en la poesía, para adaptar más estrictamente la invención literaria a lo vivo de la realidad, a Madame Bovary, en gran parte, hay que referir este movimiento».

Cuéntase, no obstante, que Flaubert escribió Madame Bovary violentando sus naturales inclinaciones, que le llevaban hacia la Tentación de San Antonio y Salambó. Muchos críticos se preguntan por qué, si Flaubert detestaba lo moderno, no solo escribió Madame Bovary, sino La educación sentimental y Bouvard y Pécuchet. La explicación está en esa misma antipatía hacia lo actual, y el propósito de satirizarlo, no para corregirlo, pues no es Flaubert un moralista optimista, y considera irremediables la necesidad, miseria y ridiculez humanas, y en comprobarlas se recrea con goce acerbo. El moralista optimista, al fustigar, pretende enmienda; Flaubert, no. En su pesimismo, no sin razón calificado de nihilista, el descanso y el triunfo están en las concepciones imaginativas, como Salambó, donde hay más grandeza. No solo prefería esta novela a Madame Bovary, sino que a Madame Bovary, harto de que se la elogiasen, le aplicaba, en sus diatribas contra todo, el pestífero vocablo atribuido a Cambronne.

Algo semejante sucedía a otro epiléptico genial, nuestro don José Zorrilla, con el Tenorio, que le enfurecía ver antepuesto a sus demás obras. Solo que el enojo de Zorrilla contra su gallardo Burlador se fundaba en que un editor lo había comprado muy barato y sacaba de él millones. No sucedía lo mismo a Flaubert, asaz indiferente al dinero. Lo que le enojaba era que en Salambó tenía cifrada una ilusión de poesía romántica, y que en el fondo (igual que varios pontífices del naturalismo) romántico fue la vida entera.

Uno de los caracteres esenciales de Flaubert, en su crítica del lirismo, es lo que se ha llamado su objetividad. Los líricos sacaban la obra de sí mismos; Flaubert, aunque romántico por la fantasía, supo salir de la cárcel interior y entrar en la realidad, que me atrevo a calificar de épica y de histórica, con firme pie. Aquella solidez del terreno a que decía aspirar la consiguió. Supo hasta evitar los escollos de la tesis; sin duda, que Madame Bovary prueba algo; pero lo prueba por su solo vigor íntimo, sin que el autor intente corregir ni persuadir de cosa alguna. Más bien que de querer moralizar, pudiera acusarse a Flaubert, y se le ha

acusado, de impasibilidad marmórea ante el espectáculo de la vida humana. En esta impasibilidad fue el precursor de muchos insignes artistas, y señaladamente de Leconte de Lisle. Y tal impasibilidad le ha situado igualmente fuera de la escuela lírica, que alardeaba de lo contrario, de mostrar al primero que llega las heridas del corazón. Sin embargo, no todos los grandes líricos lo entendieron así. El poeta Alfredo de Vigny difiere mucho, por ejemplo, de otro lírico como Alfredo de Muset; pero siempre, en el hecho de exponer su propia sensibilidad, difiere de Flaubert más aún, y no digamos de un Leconte de Lisle, que entiende que el poeta debe ver las cosas humanas como las vería un dios desde lo alto de su Olimpo.

Tal concepción del arte procede de las teorías de Teófilo Gautier; es la concepción estética por excelencia.

Jorge Sand, ante tales principios, se indignaba, protestaba. ¿Qué arte era ese, solo para iniciados? El arte se hace para todo el mundo, y en especial se dirige al corazón de las multitudes. Sin saberlo, la discusión de Jorge Sand y Flaubert sobre tal tema encerraba el problema transcendental del fin del arte y de su relación con la sociedad, en cuyo seno ha de brotar, y crecer, y ramificarse y extenderse, o encerrarse, altivo e ignorado, en el templo solitario, en la marfileña torre. De Gautier, al través de Flaubert, tan intenso artista igualmente, sale una escuela que tiene más garantías de duración y fuerza, por lo mismo que limita la libertad de la inspiración, y se funda en contados principios de evidencia y claridad innegable. La multitud no sirve para adaptarse al arte; el arte no es susceptible de vulgarización; cuanto más al alcance de las masas quiera ponerse, más habrá de rebajar su nivel; en suma, el arte es incompatible con las democracias populares basadas en el régimen político de lo que se entiende por igualdad. Porque si es cierto que existe un arte popular, o que existió, mejor dicho, era fruto justamente de la organización social, que hacía del pueblo un niño con alma de gigante; era fruto de las edades heroicas y los siglos creyentes y de mórbida sensibilidad. Hoy el arte no nace del pueblo —esto es cosa demostrada—, y tampoco logra penetrar en él. La suposición de que el pueblo llegue a tal plenitud de cultura o de afinación de gusto, que para él pueda hacerse arte, arte puro, olímpico, no pasa de buen deseo y de noble ilusión, que, actualmente, en nada se basaría.

Y confirma lo ilusorio de tal supuesto observar cómo el pueblo, obreros y agricultores, se desinteresa cada vez más de las cuestiones artísticas, y en las científicas solo ve lo aplicable a ventajas que anhela conseguir. Espoleado por el

afán de la reivindicación económica, el pueblo demuestra pétrea indiferencia hacia lo demás. Mide los valores literarios y artísticos por la adaptación que les supone a su causa y por las opiniones políticas y sociales que el artista profesa, no por la belleza ni aun por la suma de verdad que pueden contener sus obras.

Y se realizaría la profecía de Renan, anunciando la desaparición próxima del arte, a no existir fatalmente, dentro de las más caracterizadas democracias, una aristocracia en perenne gestación y formación, que es la de los individuos que por algún motivo se destacan, y una mesocracia inteligente, catadora de arte, eso que se ha llamado la moyenne illustrée, que, sin componerse de millonarios, ni mucho menos, puede despreocuparse un momento de los problemas económicos y conceder atención a las cosas del arte y del espíritu. Según la importancia de esta clase social y su número, prospera, o al menos se defiende, el arte. Y, sentado el principio, apliquémoslo a España, comparándola, verbigracia, con Francia, y comprenderemos por qué aquí el arte arrastra vida angustiosa y no asegura la de sus cultivadores.

Las obras de Flaubert han tenido bastantes ediciones (aunque muchas menos que las de Javier de Montepin o de Jorge Ohnet, verbigracia). La de Charpentier es siempre de las mejores. Para estudiar a Flaubert, no solo en Madame Bovary, sino en el resto de su corta e intensísima labor, puede consultarse el tomo XIII de las Pláticas del lunes, de Sainte Beuve; el Estudio sobre Flaubert, de Guido de Maupassant; los Recuerdos literarios, de Máximo du Camp; La novela naturalista, por Fernando Brunetière, 1877 y 1880; La crítica científica, por Emilio Hennequin; los Ensayos de psicología contemporánea, de Pablo Bourget, 1883; la correspondencia del mismo Flaubert, muy interesante, donde una sobrina del novelista ha incluido unos Recuerdos íntimos (la obra consta de cuatro volúmenes, 1877-1883) y, siempre, los Artistas literarios, de Mauricio Spronck, un crítico muy sagaz, que dejó las letras para consagrarse a la magistratura.

XXV. Los Orleanes en la historia de Francia. Luis Felipe de Orleans y su reinado de 1830 a 1848. El poeta Augusto Barbier. Cómo le juzgan Sainte Beuve y Máximo du Camp. Los «Yambos», la «Ralea», el «Pianto». Examen de estas obras. Popularidad y decadencia de Barbier. Bibliografía

Como quiera que Augusto Barbier —a pesar de Víctor Hugo— es el representante más caracterizado del lirismo político en su forma satírica, es preciso decir cuales fueron las circunstancias en que apareció, el momento que atravesaba Francia al darse a conocer este poeta.

Enrique Augusto Barbier había nacido en París, en 1805, (murió en Niza, en 1882), y tenía, por consiguiente, veinticinco años, cuando ocurrió un suceso asaz previsto: la Revolución de julio, que llevó al trono a los Orleanes.

Los Orleanes tenían una tradición y un sino fatal a la Casa y dinastía de los Borbones. Desde su tronco, Luis I, fundador de la Casa de Orleans, el que incitó y dio nacimiento a las facciones de Armañac y Borgoña, y murió asesinado en una emboscada en lo más céntrico de París; siguiendo por su hijo Carlos, el poeta, que ensangrentó más a Francia con las luchas de los dos poderosos bandos; continuando por Gastón de Orleans, que se pasó la vida entera intrigando para dividir y enflaquecer a su Patria; no olvidando a Enrique de Orleans, hermano de Luis XIV, a quien tantos historiadores suponen envenenador de su esposa, la atractiva Enriqueta de Inglaterra; ni menos al otro Felipe, también de Orleans, Regente del Reino, ambicioso, químico y hasta alquimista, a quien la voz pública atribuyó las súbitas e inexplicables muertes del duque y duquesa de Borgoña y del Delfín, la acusación se repitió con insistencia, pero la Corte no le dio crédito y se formaron dos facciones —alrededor de los Orleanes hubo facciones siempre—, una a favor del duque y otra que quería quitarle la regencia y atribuírsela al duque de Maine. Y cuando obtuvo, por fin, el poder el Orleans, después de hábiles maniobras, comenzó a halagar los instintos del pueblo, tal cual entonces se manifestaban. Es la táctica usual de los Orleanes, que, colocados siempre, cual segundones, al margen del trono, necesitasen arrostrar los peligros de la popularidad y aceptar sus rebajamientos.

En los ocho años de la regencia de este Orleans, la monarquía y la sociedad

francesa fueron empujadas a su ruina. La Revolución nació de la Regencia, tanto como de la inmoralidad de Luis XV. Mal pudiera dar otro resultado el mando de un hombre que ha dejado en la Historia huella tal, que para hablar de algo libertino se dice que recuerda las orgías de la Regencia.

Transcurrido algún tiempo, aparece el Orleans más típico, el famoso Felipe Igualdad. Bajo el reinado de Luis XVI, sucedió lo que bajo otros tantos; el duque de Orleans formó su partido en la corte, contra el de la Reina, que no podía sufrirle: el instinto la guiaba bien en esto. La guerra de difamación a María Antonieta, las intrigas para agitar el espíritu público, fueron, en gran parte, obra del duque.

Con su abierta campaña política contra la corte, el duque de Orleans iba haciéndose popular, tan popular que, en la jornada del 12 de julio, su busto fue paseado en triunfo por las turbas. Y era él quien las excitó a asaltar el Palacio Real, en Versalles, y él quien acaparó el trigo para provocar el motín por falta de subsistencias. Buscaba, por este y otros medios no menos reprobables, la corona, que siempre los Orleanes habían visto, en sus sueños, figurar en el horizonte. Desatada la Revolución, se lanzó sin reparo a su turbia corriente, admitió oficialmente el nombre de Felipe Igualdad, y, por último, al ser juzgado y sentenciado Luis XVI, votó por su muerte, con frase enfática. Y bien pronta fue la expiación. El mismo año que vio caer la cabeza de Luis XVI, vio asimismo la muerte de Felipe Igualdad.

Ahora bien; de este odioso personaje era hijo el monarca que ascendió en 1830. En él, el eterno sueño de la familia y del nombre y título de duque de Orleans, se realizó; y, ¿necesitaré recordar que aquí, en España, a pique estuvo de realizarse por los manejos que presenciamos del duque de Montpensier para sustituir a su cuñada en el trono?

El monarca en quien, por fin, llegó la Casa de Orleans a la apetecida cuanto breve posesión de la diadema, era un hombre educado en el sistema pedagógico de Juan Jacobo Rousseau, y, como fiel a la tradición familiar, era muy avanzado en ideas, muy liberal en opiniones, a pesar de la cruel lección que hubiese debido recoger del cadalso donde sucumbió su padre. Cuéntase del que luego fue Luis Felipe que, en el monte de San Miguel, para mostrar su odio al despotismo, dio el primer golpe para destruir la famosa jaula, cruel prisión usada en tiempo de Luis XVI; pero añade la historia que después, durante su reinado, en las prisiones del monte de San Miguel encerró a varios republicanos de los que

conspiraban. Los reyes no pueden ser enteramente populares, porque no es ese el papel que la Providencia les ha señalado.

Este Orleans era hombre de valía, inteligente y además instruido, nada cobarde, capaz hasta de trabajar para ganarse el sustento, como lo hizo durante un determinado período de la emigración, y le hacían simpático sus costumbres sencillas y severas, su tendencia a la vida burguesa y de familia. Durante el reinado de Luis XVIII y de Carlos X, período que se conoce bajo el nombre de Restauración, y en el cual tanto vuelo tomó el romanticismo, el hijo de Igualdad espera pacientemente, convencido —la frase se le escapó alguna vez de los labios— de que su turno llegará. Espera a la sombra del trono, sin poder formular una queja contra los Borbones, pues hasta Carlos X le había devuelto el tratamiento de Alteza Real, que Luis XVIII, más cauto, no quiso concederle nunca. Al mismo tiempo que protestaba de su fidelidad a la dinastía, halagaba al partido liberal e invitaba a festines a sus miembros más conspicuos.

En una de esas fiestas, en honor del rey de Nápoles, hubo quien dijo al dueño: «Monseñor, no se dirá que la fiesta no es napolitana: bailamos sobre un volcán». Y, la erupción del volcán solo se hizo esperar dos meses. El 31 de julio de 1830, Carlos X ya no fue rey sino de nombre; el 12 de agosto, abdicaba; el 7 de agosto, la Cámara de diputados ofrecía a Luis Felipe la corona, y empezaba aquel reinado de diez y ocho años, que nació en una revolución y acabó con otra, más dramática, la de 1848, estableciéndose la segunda República.

Para explicarse la poesía de Barbier y su éxito fulgurante, hay que pensar cómo se encontraba Francia en el momento de publicarse La Ralea, primero de Los yambos, que fue exactamente el momento en que sube al trono Luis Felipe. Nótese que este título afortunado, La Ralea, es el mismo de la novela en que Emilio Zola retrata la situación de Francia bajo el régimen del golpe de Estado de Napoleón III; el desate de apetitos que se produjo con la fiebre de especulación y ganancia.

La clase media no había logrado aún su momento de dominio. Bajo la Revolución, mandó un grupo de políticos; bajo Napoleón, los militares: bajo la Restauración, los emigrados que regresaban ansiosos de reivindicaciones. La clase media creyó segura su victoria con la Monarquía de julio, y se lanzó al alalí. Y entonces es cuando asoma el cantor de Los yambos, uniendo a la pasión de un Juvenal la forma radiante de un Andrés Chénier. De esta poesía fulminante, he aquí lo que opina Sainte Beuve: «La Ralea ha sido no más que un

accidente en la vida de Augusto Barbier; en este poema, y en los demás que a él se unen, no ha hecho sino transportar de 1793 a 1830, el yambo de Andrés Chénier, con sus crudezas, con sus ardores, tomando todo de él, la forma y el estilo, con más pasión que delicadeza, recalcando los rasgos, ampliando y espesando las tintas, y todo ello ha parecido a los ignorantes una original invención. Barbier, por otra parte, es un refinado aristócrata literario; no debiera haber hecho nunca sino cosas del género de Pianto y sonetos artísticos, pero se ha visto empujado a un desate como La Ralea, sobrado rudo para su temperamento, como un hijo de familia a quien disfrazan de ganso un martes de carnestolendas, y para lanzarle a una juerga sublime. El poeta es inferior al género de literatura que ha abrazado; su organización, endeble y mezquina, no está en relación con tal vena poética. Talento, sí lo tiene; pero no sabe dominarlo, y cambia sin dirección y a tientas, se pierde, se ahoga, como el hombre que camina en el agua cuando el agua le llega a la barbilla. Por mucho talento que se tenga, hay que tratar siempre de dominarlo, de ser superior a él. Por eso digo de Barbier que es un poeta de casualidad». Después de este juicio asaz duro, aunque encierre su parte de verdad, Sainte Beuve, transcurrido medio siglo, aún protestó contra el renombre de Barbier, al enterarse de esa especie emitida por Máximo du Camp, según la cual, el poeta de Los yambos es, en unión de Víctor Hugo, Lamartine, Alfredo de Vigny y Balzac, uno de los contados hombres a quienes puede discernirse el título de «fuertes de nuestra raza», de la raza francesa. Según Máximo du Camp, «cuando estos hombres fuertes aparecieron entre la multitud, de repente se estableció en torno suyo un gran silencio; cada palabra suya fue cuidadosamente recogida, luego ha estallado el aplauso, y, de un solo empuje, se les ha puesto tan arriba, que, en nuestros días, nadie ha logrado alcanzarles».

Sainte Beuve observa, y con sobrada razón, que el destino literario de estos fuertes no es tan idéntico como parece suponer du Camp. No todos lograron, desde el primer instante, esa religiosa aprobación, ni ese gran silencio; hay algunos que no lo consiguieron nunca. En especial, Balzac distó mucho de obtener su fama con un solo empuje, y le faltó a Sainte Beuve, en su atinada refutación de las ligerezas de du Camp, que el único a quien sería aplicable esta seña, es Barbier. Como nuestro Zorrilla después de que leyó sus versos en la tumba de Larra, Barbier, que se acostó desconocido la víspera de publicar La Ralea, al otro día siguiente se levantó célebre.

¡Qué tiempos tan plásticos aquellos! Ya casi nadie lee la sátira política; sería difícil hoy fundar una gloria en veinticuatro horas. Del juicio severo de Sainte

Beuve, lo que conviene aprobar sin discusión, es lo que afirma acerca de la procedencia de Barbier: es el descendiente directo de Andrés Chénier, de su temblor de pasión política y patriótica. Y también es exacto el calificativo de poeta casual. Pero lo son, en cierto modo, todos los cultivadores de la sátira política, desde el Dante, que la ejercitó con el brío que nadie ignora, hasta Núñez de Arce, para venir enteramente a lo contemporáneo. Nadie es poeta satírico y político, toda la vida. El mismo Víctor Hugo, no lo fue. No lo hubiese sido Chénier, si hubiese escapado de la guillotina. La sátira política es esencialmente hija de las circunstancias, que, como no ignoramos, son pasajeras. Carlos Rubio, que escribió una de las sátiras políticas más intencionadas y vibrantes, ya no las escribiría otra vez después de la Revolución de septiembre. Yo considero que esta es una de las inferioridades del género; y hay que ser el Alighieri, para impresionarnos hoy todavía con la lucha de güelfos y gibelinos.

Es natural que Los yambos fuesen un brote de juventud y un acceso de lirismo. Un crítico que ha escrito cosas muy bien pensadas, a quien suelo citar porque sin razón se le desdeña, Nisard, dijo que del pavimento salían entonces chispas, y que entraron en el cerebro de Augusto Barbier.

Y esas chispas determinaron una verdadera y fuerte inspiración poética. Todo el mundo cita, todo el mundo ensalza la magnífica descripción, llena de energía hasta el frenesí, de la yegua indomable y rebelde en quien el poeta simboliza a Francia:

O, Corse aux cheveus plats! Que ta France était belle

au grand soleil de Messidor!

C’était une cavale indomptable et rebelle

sans frein d’acier ni rênes d’or.

Quinze ans son dur sabot, dans sa course rapide,

broya les générations,

quinze ans elle passa, fumante, à toute bride,

sur le ventre des nations...

Por este ejemplar puede juzgarse de la rápida, febril, ardorosa forma que Barbier dio a esas composiciones que tanta nombradía le valieron. Abundaban en bellas imágenes, en expresiones atrevidas; la lengua era, como quiso Víctor Hugo, popular; y una quemante reprobación condenaba a los intrigantes o a los parásitos, que acudían a ampararse del nuevo reinado, a requerir puestos ascensos, honores y provechos de toda suerte. Y, apenas hubo dado este golpe de inaudita sonoridad, apenas húbose revelado, en algunas composiciones de primer orden, hombre de genio, la pregunta más frecuente fue si continuaría, o si se extinguiría la inspiración... Porque todos sentían que el triunfo de Augusto Barbier iba unido a la pasión del momento, y que del contacto de esta pasión con el genio hasta entonces desconocido, había brotado el rayo.

Su efecto en la opinión fue superior al de todos los cantos que hasta entonces habían inflamado los ánimos en Francia; superior al de la misma Marsellesa, porque Barbier era un poeta más perfecto y grande que Rouget de Lisle, o quien haya escrito ese trozo de innegable poesía.

Si Barbier hubiese muerto al día siguiente de publicar sus Yambos, o solamente La Ralea, la inmortalidad de Barbier —y que perdone Sainte Beuve, que en este caso es injusto— no hubiese sido ni mayor ni menor. Como que —y he aquí una de las cosas que deben observarse en Barbier— todo cuanto hizo después, no solo fue inferior a Los yambos, sino que cayó en medio de la más profunda indiferencia del público.

Todavía fue obra de poeta, y de gran poeta, la colección de poesías tituladas el Pianto. Eran poemas sobre Italia, sobre sus muertos esplendores. Pero, desde el Pianto, el poeta murió, aun cuando, por desgracia, siguiese escribiendo, siguiese publicando. Publicó Lázaro, publicó Erostrato, Cantos cívicos y religiosos, Canciones y odas, pero de esta parte de su labor apenas ha quedado recuerdo. Así como no se había dado caso de tan rápida subida, tampoco se vio postración más absoluta, decadencia más repentina e innegable. No hubo transición, no hubo esa gradación tan bien matizada que pareciera inexistente, como pudo

notarse, verbigracia, en Hugo. Cayó Barbier a plomo, extraño fenómeno que carece de satisfactoria explicación.

El Juvenal que había estremecido las almas tan poderosamente en 1830, acababa escribiendo cosillas de azúcar cande, del género más infantil. Y lo peor fue que incurrió en la debilidad de publicar también algunos versos —en el volumen titulado Silvas— que reconoció como anteriores a Los yambos; revelando así que su esplendorosa aparición en el campo de la poesía no era aquel fenómeno repentino que se supuso, sino que otro período de inferioridad había precedido a la aparición genial y fulminante de su gloria satírica.

Es para hacer meditar en la esencia de eso que se llama genio, un caso como el de Barbier. Tan inmensa diferencia entre las producciones de un mismo cerebro y de una misma sensibilidad humana, ¿cómo se explica? No se explica, y, sin embargo, existe. Es otro síntoma de la debilidad humana, análogo al que hemos observado en Víctor Hugo, al comprobar que escribe, a veces, absurdos y extravagancias sin talento, y otras, cosas llenas de sublimidad. El pasmo que causa tal fenómeno, lo he notado en un pasaje de una crítica escrita por un acérrimo admirador de Hugo. Después de censurar algunos de sus defectos y rarezas de expresión, añade el ferviente admirador: «A la verdad, escribir así es ridículo». Y, apenas estampado el calificativo, échase a temblar y exclama: «Perdón, perdón, divino Maestro».

El caso de Barbier no es el de Hugo, insisto en ello; porque la musa del autor de Las contemplaciones no ha descendido nunca a la mediocridad, aun en sus mayores extravíos. Barbier, en sus últimas obras, se mantuvo siempre a ras del suelo.

Nada de esto, ni el genio antes, ni la total inferioridad después, fueron, sin duda, obra del mismo poeta, sino de algo extraño a él, como si alguien le hubiese encendido en mitad de la frente una llama, y al cabo de un instante la hubiera soplado y extinguido. El tipo físico de Barbier acrecentaba esta idea, de que su viril y vigorosa poesía era en él cosa externa, algo que desde fuera se había impuesto. Barbey d’Aurevilly le describe con gafas de oro, aspecto mezquino, de burgués borroso, semejante a un notario.

Me preguntaréis —y será muy natural la pregunta— esos Yambos, que tanto ruido hicieron, que nacieron a raíz de una revolución, ¿qué ideal político perseguían; qué movimiento intentaban suscitar; qué tendencia les animaba?

Sorprenderá si digo que tendría derecho a no saberlo, porque, en ninguno de los libros que acerca de Barbier he consultado, se dice del caso explícitamente una palabra. Acudo, pues, a lectura directa de Los yambos, y especialmente de La Ralea, que resume el espíritu de todos, y que voy a traducir en prosa, a fin de hallar en el texto algo que nos saque de dudas. He aquí la mil veces renombrada poesía, La Ralea:

«Cuando abrasador el Sol quemaba las grandes losas de los desiertos muelles y puentes de París: cuando aullaban las campanas, y la granizada de balas silbaba al llover en el aire; cuando la ciudad entera, como la marea que sube, clamoreaba, y, al lúgubre acento de los viejos cañones de bronce, respondía la Marsellesa; ¡no veréis, por cierto, como ahora, junto tanto uniforme!» era bajo los andrajos donde latían los corazones viriles, eran sucios dedos los que cargaban el mosquete y devolvían el rayo; era la boca hecha a viles juramentos la que mascaba el cartucho, y negra de pólvora, gritaba a los ciudadanos: ¡Hay que morir!

Y todos estos petimetres de penacho tricolor, de buena ropa blanca, de elegante frac; estos hombres con corsé, esos afeminados semblantes héroes del bulevar, ¿qué hacían, mientras que al través de la metralla y bajo el odioso sable, la canalla santa y el gran populacho trepaban a la inmortalidad? Mientras que todo París era un puro milagro de abnegación, estos señores tienen la tembladera; pálidos, sudando miedo, en los oídos las manos, agazapados tras de una cortina. ¡Ah! La libertad no es una condesa del barrio de San Germán; no es una mujer que se desmaya si oye un grito, y que se da colorete y blanquete; no: la libertad es una mujeraza de potente seno, de ronca voz, de duros encantos; morena es su piel, en sus pupilas hay fuego; es ágil y camina a largos pasos, le hacen fuerte los gritos populares, los largos redobles del tambor, el olor de la pólvora y los lejanos ecos de las campanas y los cañonazos.

. . . . . .

Más tarde, entonando bélica marcha, harta ya de sus primeros cortejos, se hizo cantinera de un capitán de veinte años. Es, en suma, esta mujer que, siempre bella y desnuda, con solo la banda de los tres colores, regresando a nuestros ametrallados muros, vino a secar nuestro llanto. En tres días, ha depositado alta corona en manos de los sublevados franceses, y ha aplastado a un ejército y hecho migajas un trono con unos cuantos montones de piedras. Pero, ¡oh bochorno! París, tan bello en su cólera; París, tan lleno de majestad, en el

tempestuoso día en que el huracán popular desarraigó la realeza; París, tan espléndido con sus funerales, sus restos humanos esparcidos, sus calles desempedradas y sus lienzos de murallas agujereados como viejas banderas gloriosas; París, la ciudad toda laureada, la que mira con envidia el mundo... París no es hoy sino una sentina impura, una sórdida alcantarilla fangosa, en que mil corrientes de basura y limo arrastran sus vergonzosos oleajes. Hoy es París un cuchitril lleno de cobardes granujas, de azota salones, que van de puerta en puerta y de piso en piso mendigando un trozo de galón que coserse; un mercado cínico, insolente, clamoroso, en que cada cual trata de apropiarse un miserable pingajo de las ensangrentadas traperías del poder que acaba de expirar.

. . . . . .

Así, cuando abandonando su solitario escondrijo, el jabalí, herido ya de muerte, está allí palpitante, tendido en tierra, bajo el Sol que le muerde; cuando, blanco de espuma, con la lengua fuera, ya incapaz de resistir, expira, y la trompa suena el alalí a la jauría de ardientes canes, la jauría palpita como inmensa ola, aúlla gozosamente y prepara los colmillos para el festín. Y viene el tropel, y los feroces ladridos ruedan de valle en valle; y alanos, podencos, mastines, galgos, se lanzan gritando a su modo: «¡Vamos allá!». Al caer y rodar sobre la arena el jabalí, los canes son reyes. ¡Nuestra es la presa, desquitémonos! ¡Ya no hay picador que nos reprima, que nos contenga a trallazos; venga sangre caliente, venga carne tibia, refocilémonos, hartémonos de una vez!

Y todos, como obreros que desempeñan una tarea, registran con los hocicos el tronco del jabalí; y trabajan con dientes y uñas, porque cada cual quiere un pedazo. Es preciso que cada cual vuelva a la perrera con un hueso semirroído, y que, hallando en el umbral a su orgullosa hembra, celosa, en acecho, pueda mostrar su hocico todavía sanguinolento y rabioso, el hueso atravesado en sus dientes, y gritar arrojándola el pedazo de carroña: «¡Aquí está mi parte de realeza!».

Dos tendencias y afirmaciones se desprenden de esta poesía: una, que la Revolución de 1830 no se hizo para el pueblo, para la que Barbier llama «santa canalla»; otra, que se hizo para satisfacer ambiciones y codicias de gentes más acomodadas, más altas en posición. Igual acusación formuló Zola, en su novela que lleva igual título que esta poesía de Barbier, y en alguna más, contra el régimen que implantó el golpe de Estado. He aquí todo el sentido político de estas ardientes diatribas de poetas. Y si aparece un poeta cuyas tendencias sean

más bien conservadoras, y cito para ejemplo a Núñez de Arce, sus invectivas enérgicas irán contra el pueblo, contra su ciega impulsión, contra la anarquía y el desorden, contra la ininteligente furia destructora de las Revoluciones desencadenadas. Es decir, que todo puede sostenerse en verso, y que si los versos, según la frase de Gautier, persisten, duros como los bronces, es por la forma, por la belleza.

Si esta y otras poesías de Barbier lograron tal aplauso, bien merecido, atribuyámoslo, en gran parte, a la oportunidad de su aparición, regueros de pólvora en un inflamado ambiente, pero comprendamos que no por eso hubiesen sido lo que fueron, ni hoy las recordaríamos, si no contuviesen trozos de la fuerza del soberbio cuadro de la muerte del jabalí, que puede parangonarse con los mejores cuadros de Snyders, que admiramos en el Museo.

Barbier publicó varios volúmenes de poesías, Los yambos, El Llanto y Lázaro; después, estos tomos fueron reunidos en un solo volumen, bajo el título de Yambos y poemas. Más tarde, en 1841, sacó a luz los Cantos cívicos y religiosos y las Rimas heroicas, y por último, canciones y oditas, que imprimió en muy corto número de ejemplares.

Para conocer a Barbier, se puede leer a los historiadores literarios, de 1830 a 1860, pues los más modernos no conceden gran lugar ni extremada importancia a este poeta, que, hijo de las circunstancias, con ellas muere.

Puede consultarse también el volumen de Blaze de Bury, Augusto Barbier (París, 1882).

XXVI. Los secundarios del romanticismo. Hegesipo Moreau, Imberto Galloix, Gerardo de Nerval. Examen de sus vidas y sus tendencias respectivas

No por sus merecimientos, aun cuando alguno les falte, sino por lo que tienen de significativo, dentro de la tendencia, sus personalidades, hablaré de algunos secundarios del romanticismo, eclipsados, después de algún brillo efímero, o hasta sin haberlo logrado, entre el gran resplandor de los astros de primera magnitud.

Y ya que de romanticismo se trata, debe corresponder el primer lugar a los que tuvieron vida romántica, vida de protesta contra la sociedad, o, al menos, fueron abandonados por ella. Así, citaré en primera línea a los del trágico destino: Hégèsippe Moreau, Imbert Galloix, Gerardo de Nerval.

Hegesipo Moreau nació bajo la fatalidad romántica del nacimiento ilegítimo. No ignoramos cómo una circunstancia análoga inspiró a Dumas padre, el más caracterizado de los dramas románticos, Antony. Nació Moreau en 1810, en París, y habiéndole enseñado el oficio de impresor, no se avino con la vida de provincia, donde le habían encontrado trabajo, y se fue a París. Colocado en la imprenta de Didot, fue muy mal cajista y se dejó invadir por la pereza y comer por la miseria. Vivió, no se sabe cómo, de casuales lecciones en Colegios oscuros. Después de la Revolución de 1830, el director de la Imprenta Real quiso dar una buena plaza al poeta y tenerle a su lado. No se sabe si por altanería, si por horror al trabajo, Moreau rehusó. Prefirió el hambre y las privaciones, que le llevaron presto al hospital. Algo repuesto, volvió a su vida normal; pero si el organismo había mejorado, el alma estaba más enferma que antes. En una ciudad pequeña como Provins, no se le ocurrió cosa mejor que publicar una sátira semanal, contra todo y contra todos. El pueblo se alborotó y hasta hubo desafío por medio.

Regresó a París. Sobrábale trabajo, pero no quería realizarlo. ¡Historia de tantos bohemios, unos con talento y otros sin él! Sin domicilio, sin pan, Moreau dormía en las gradas de una iglesia, en un desmonte, en donde la noche le sorprendía. Unas veces le recogían por vago, otras le dejaban conciliar el sueño como se le antojase. Al cabo, y después de muchos episodios, y de ir poco a poco

declinando hacia el fin de una vida tan azarosa, apareció un editor para los versos de Moreau, que vieron la luz con el título de Los miosotis. Cuando llegó hasta el público la voz de aquella musa, el poeta iba a morir en el Hospital de la Caridad, donde falleció, en diciembre de 1838, a los veintiocho años. Murió convertido y resignado.

Hago notar que murió en tan buenas disposiciones, porque había manifestado otras, en el segundo período de su corta vida. Sainte Beuve, que ha estudiado a Moreau con el interés y la perspicacia que demuestra al tratarse de los secundarios, le pinta agriado e irritado, rehusando las protecciones, las bondades y atacado de esa enfermedad del amor propio, y de la sensibilidad que «es la del siglo», la del aristocrático René, igual que la del plebeyo Obermann o del mundano Adolfo, y antes que de todos ellos, de Juan Jacobo, y, en pos, de tantos como la han sufrido bajo formas y manifestaciones diversas. Era ésta la viruela endémica de su tiempo: descontento, hosco, ulcerado, evitando y rechazando lo posible, queriendo otra cosa, no definiéndola, «en semejante estado de alma, la protesta contra lo social, surge como una paja parásita en un muro». Moreau tomó parte en las jornadas de 1830, ocupó su puesto en las barricadas, pero como seguía teniendo hambre, escribía cantos donde se reflejaba su situación moral.

Sobre este poeta actuaron tres influencias principales: Andrés Chénier, el satírico Barthélemy y Béranger, al cual algunas veces ha sido comparado. Pero, si no pudo ser su émulo en la canción, en otros respectos, el desgraciado y débil Moreau, tenía, quizás, un alma más poética. Béranger nunca hubiese hablado de esa alma como habló Moreau, en aquellos versos que empiezan así:

Fuis, âme blanche, d’un corps malade et nu:

fuis en chantant vers le monde inconnu!

. . . . . .

Ne trouvant pas la manne qu’elle implore,

ma faim mordit la poussière, insensé!

mais toi, mon âme, a Dieu, ton fiance,

tu peux demain te dire vierge encore!

. . . . . .

Y, entre las mejores poesías líricas de este momento, puede ocupar lugar escogido la preciosa composición, el canto al río de su patria, pequeño río, más bien arroyo, que corre con un murmullo tan dulce como su nombre.

Un tout petit ruisseau coulant visible à peine;

un géant alteré le boirait d'une haleine;

le nain vert Obéron, jouant au bord des flots,

sauterait par dessus sans mouiller ses grelots.

Mais j'aime la Voulzie et ses bois noirs de mûres,

et dans son lit de fleurs ses bonds et ses murmures,

Enfant, j'ai bien souvent, à l'ombre des buissons,

dans le langage humain traduit ces vagues sons,

pauvre écolier rêveur et qu'on disait sauvage,

quand j'émiettais mon pain à l'oiseau du rivage,

l'onde semblait me dire: «Espère! aux mauvais jours

Dieu te rendra ton pain!» Dieu me le doit toujours!

Al leer esta queja amarga, no hay manera de no considerarla injusta. Dios no le debía su pan al poeta, pues le había dado amigos que por él se interesaron y no cesaron de buscar para él colocaciones y medios de que, sin gran esfuerzo, se ganase la vida. Y fue el poeta quien rechazó todas estas buenas voluntades y huyó de los que le querían favorecer. Dios no envía el maná, y la naturaleza de hombres como Moreau es esa: morirse o de miseria o de las consecuencias de la miseria, y el caso es bien típico.

Como Moreau hemos encontrado a no pocos, y pasado el momento romántico de escuela, no han pasado aun ni esa misteriosa enfermedad, el ánimo que se llamó el mal del siglo, ni esa tendencia al ensueño —y acaso, hablando más prosaicamente, diríamos esa falta de voluntad, que comprobaremos en los decadentes, en los cuales renacieron las disposiciones psicológicas del romanticismo—. Como otros románticos, como el autor de Rella, Moreau hubiese podido consolarse y tal vez regenerarse por la fe religiosa; o al menos podría encontrar la paz en un convento, cual cierto poeta que yo conocí, que firmaba sus versos Romántico, y que hoy viste con mucha santidad el sayal de San Francisco... Moreau, a pesar de su berangerismo, permítase la palabra, no era refractario al sentimiento religioso. Muchas de sus poesías lo prueban; y no se puede achacar a este poeta asomo alguno de hipocresía. Fue en todo sincero, y no lo fue menos cuando desde el recinto de un templo solitario, pedía a Dios la fe en hermosas estancias, y exclamaba por último: «De pronto, sentí que, en el fondo de mi corazón, guardaba aún un poco de mi fe antigua, como un disipado perfume». Y en los últimos días de su dolorida existencia, la piedad le inspiró las estancias a la Virgen, que si no pueden compararse con las de Verlaine, respiran el mismo filial sentimiento.

Más característico, si cabe, es el tipo de Imberto Galloix, otro poeta, que llegó a París en el mes de octubre de 1827, y murió de miseria en el mes de octubre de 1828.

Cuando murió, contaba veintiún años de edad. Obsérvese que los tipos románticos necesitan la aureola de la juventud, y pasada ésta, el interés de su psicología desaparece. No en balde se dijo repetidamente que el romanticismo es achaque de mocedad; no por algo los románticos militantes injuriaban a los clásicos llamándoles viejos.

Hubo, sin embargo, un romántico, el más célebre, el jefe de la escuela, que envejeció y llegó a edad muy avanzada sin modificar su romántica actitud, seguro de que, mientras alentase, el romanticismo no sería borrado. No ignoramos cuántos recursos desplegó Víctor Hugo para defender la fortaleza romántica, por todas partes atacada y combatida. Y por esa variedad de recursos, la epopeya, el teatro, la lírica, la novela, el prefacio, el manifiesto, hasta la crítica, sin hablar de la política, que tanta parte tuvo en su apoteosis, pudo mantener la resistencia del romanticismo o galvanizarlo. Fue el mismo Víctor Hugo, en la plenitud de sus facultades y de su fama literaria, en 1833, quien reveló al mundo la personalidad de Imberto Galloix, de ese efímero arbustillo que crecía entre las nieves de Ginebra —pues Galloix era suizo y ginebrino, como aquel otro inadaptado de Rousseau, que a tantos pegó su enfermedad moral—, y que en el aire de París languideció tan rápidamente.

El artículo de Víctor Hugo sobre Imberto Galloix reconoce que no le faltó quien le tendiese la mano, quien le diese consejo y socorro y hasta dinero; y, añade, no hay que decir que algunos se cotizaron para pagar su última habitación y su último médico, y que no es al carpintero a quien se debe su ataúd. Pero —exclama, con razón, el autor de Hernani—, ¿qué es esto, sino morir de miseria?

El retrato que hace Víctor Hugo de Imberto Galloix es digno del novelista más observador de la realidad. Vemos como de bulto al bohemio febril, semitísico, que tose, que esconde los pies bajo la silla, para que no se vea que lleva unos zapatos semiagujereados que embarcan el agua de la lluvia. No está menos acertadamente sorprendido que el aspecto físico el aspecto moral de aquella figura. Imberto Galloix, atacado de ardiente sed de curiosidad literaria, ávido de conocer el pensamiento de París, la misión literaria de París, buscaba las discusiones, esas discusiones tan a menudo estériles, y que nunca valdrán para la formación mental lo que valen la soledad o la discreta compañía, selecta y seria. En Madrid, Imberto Galloix hubiese sido un ateneísta de cacharrería, un discutidor eterno. Y, dice Víctor Hugo, «La fuerza de las discusiones vino en Imberto Galloix a deformar completamente sus ideas, y cuando murió, no tenía una sola que no estuviese torcida».

No obstante haber reconocido todo esto, haber empezado diciendo que Galloix encontró amigos y valedores, y que fue culpa de su curiosidad, llevada a un extremo malsano, el que su mente se deformase, algunas páginas más adelante de este estudio sobre Galloix desarrollan la misma tesis de Vigny en Stello; y acusan a la sociedad porque no favorece la aparición del poeta. «Imberto

Galloix, dice, es un símbolo. Representa, para nosotros, gran parte de la juventud contemporánea. En su interior, un genio mal comprendido que le devora; fuera, una sociedad más constituida que le ahoga. El genio, encerrado en el cerebro, no tiene salida; el hombre, sujeto por la sociedad, no tiene escape». Ya, al comentar a Vigny, hemos visto lo vano de esta tesis. Víctor Hugo, para comprenderlo, no necesitaba sino mirarse a sí mismo. En nada comprimió el vuelo de su genio la sociedad. Hasta pudiéramos asegurar que la sociedad, si por sociedad entendemos la mayoría de los contemporáneos de un poeta, le impulsó, le alentó, le halagó y hasta le divinizó. Y lo propio pudiéramos decir de Lamartine, y otro tanto de Chateaubriand, y poco menos de Alfredo de Musset. Si en el caso de Imberto Galloix no sucedió lo mismo, fue porque, valga la verdad, estos secundarios, que además no han llegado a presentar ante su siglo ningún testimonio valedero de su genio, puesto que nada menos que de genio se habla, mal pudieran suscitar un entusiasmo que sería como fuego artificial en el vacío. Hasta cinco años después de su muerte, no vieron la luz sus Poesías, en un volumen publicado en Ginebra.

La sociedad, para cada uno de nosotros, es aquella parte de gente que conocemos, con la cual estamos en contacto. Y este círculo social en que se movió Galloix, nos ha dicho cómo era el propio Hugo que no negó su auxilio al joven poetilla venido de Ginebra, todo impregnado de la aspiración y de la decepción de Juan Jacobo, a quien llama «alma tierna». No solamente el pobre muchacho, que no residió más de un año en París, halló en él quien le abriese hasta su bolsa, sino que fue recibido en todos los cenáculos y reuniones literarias y trabó amistad con los más famosos: él es quien lo proclama, en la carta a un amigo, que Víctor Hugo nos da a conocer.

No veo lo que la sociedad pudo hacer por Imberto Galloix. Víctor Hugo, que increpa a la sociedad por no haberle adivinado, empieza por clasificarle de espíritu de segundo orden; y, más adelante, le juzga más severamente aún, diciendo que su poesía no fue nunca más que un esbozo y negándole las cualidades esenciales del poeta. Lo único que le concede para quedar después de su muerte salvado del completo olvido es una carta; admirable, sin duda, elocuente, profunda, enfermiza, loca, extraña, verdadera carta de poeta, llena de visión y de verdad. Y concedido que esa larga carta, de carácter autobiográfico y que realmente interesa, sea todo lo que Víctor Hugo afirma que es, queda por averiguar cómo ha de hacer la sociedad para adivinar a un genio que solo se ha descubierto en una epístola a un amigo...

No todos los versos de Galloix son bocetos. La composición titulada Los sueños del pasado contiene una queja elegíaca muy sentida y muy bella. El poeta se lamenta de no ver sus horizontes del Léman, sus Alpes natales, las orillas de su lago; y confiesa su ensueño de gloria, su desencanto, su convicción tristísima de no ser nada, de haber nacido y sufrido en balde. Víctor Hugo habla de su profundo desaliento, de esa inacción voluntaria que apresuró su fin, de aquel triste cruzarse de brazos, no se sabe si por pereza, si por cansancio, si por estupor, y, probablemente, por las tres cosas a un tiempo. «Tuvo —son las palabras de Hugo— un acceso de ociosidad, como un viajero sorprendido por la nieve lo tiene de sueño». Y vino la fiebre, vino el mal que acechaba. Tal vez ese mismo mal explicase lo restante.

Otro poeta romántico que puede servir de tipo, es Gerardo de Nerval, el suicida. Gerardo de Nerval es un seudónimo. El padre del poeta, traductor de Goethe, se llamaba Labrunie, y era médico militar. Nerval nació en 1808, y, compañero de colegio de Teófilo Gautier, desde la primera hora figuró entre la falange romántica y tomó parte en la batalla de Hernani. Siguiendo la estela de Gautier, Nerval no buscaba por ese medio la gloria. El rasgo más conocido de su carácter es justamente una especie de miedo a la gloria, a la fama; y lo ha dejado consignado en una de sus poesías, El punto negro, del que traduzco:

«El que ha mirado fijamente al Sol, cree ver volar obstinadamente, ante sus ojos, y en torno suyo, en el aire, una marcha lívida. Así yo, joven aún y más audaz, me atreví a contemplar la gloria un instante; y un punto negro quedó en mi ávida mirada. Mezclado en todo, como una señal de duelo, donde quiera que mis ojos se fijen, allí se posa la mancha negra. Siempre, siempre, interpuesta entre la felicidad y yo. ¡Solo el águila, desdichados de nosotros, contempla impunemente el Sol y la gloria!».

En esta poesía declara Nerval su convicción de no ser, fatalmente, un secundario, entre aquella pléyade romántica que produjo a Hugo, a Vigny, a Musset, al mismo Gautier.

Sin embargo, no veamos en Nerval un caso semejante al de esos poetas como Imberto Galloix, que, no habiendo producido nada, o poco menos, mueren en la penumbra, Nerval produjo bastante, y no pudo quejarse del olvido de su generación. Tal vez no le pareciese que todo ello era la gloria; pero, por lo menos, fue el renombre. La lista de sus obras, entre las cuales figuran muchas teatrales, y algunas narraciones de viajes y cuentos, no es breve. Aunque haya

escrito más en prosa que en verso, su naturaleza era de poeta, y su fantasía estaba teñida, con los reflejos y luces de la gnosis, del ocultismo, y, al final, diciéndolo de una vez, de la locura. Si los otros poetas de que he hablado eran desesperados, Nerval era loco. Teófilo Gautier lo dice, en los preciosos Recuerdos que a Nerval, su admirador, su íntimo amigo, su compañero de bohemia artística en el callejón sin salida del Doyen, en una vieja casa semirruinosa, al lado de una iglesia casi ruinosa completamente; y aun cuando Gautier dormía en otra casa de la misma calle, por el día se juntaban los bohemios, y hasta daban fantásticas fiestas.

Es el mismo Gautier el que reconoce que Nerval, aunque bohemio, no era víctima de la miseria, ni por ese camino fue a su triste fin. Siempre tuvo a su disposición las columnas de los periódicos, y trabajo cuanto quisiese. Hasta tuvo una pequeña herencia, unos cuarenta mil francos. No era hombre que concediese excesiva importancia al dinero. Hasta se diría que le estorbaba. Gautier, al explicar cómo la locura fue invadiendo el cerebro de Nerval, da una explicación interesante del por qué ninguno de sus amigos se dio cuenta de ello. Eran, dice, momentos de excentricidad literaria, y las rarezas, los paroxismos y las exaltaciones voluntarias o involuntarias de todos, hacían muy difícil que nadie se distinguiese por extravagante. Todo delirio parecía plausible, y el más razonable de todos nosotros se parecía como destinado al manicomio. Es decir, que el estilo del romanticismo era exactamente el de Gerardo de Nerval, y, además, Gerardo de Nerval, al hacer prácticamente las cosas más extrañas, conservaba el equilibrio mental hasta un grado sorprendente, y su locura no atacó a las cualidades de su inteligencia. Para aquellos melenudos y bousingots exaltados, no era inquietador nada de lo que Nerval decía y hacía. Sus viajes a Oriente, sus residencias en Alemania, no eran lo bastante para que se dudase de su razón, juicio, cordura y sanidad mental. Algo más alarmante pudo ser su pasión enteramente poética por una célebre cantante, Jenny Colon, pasión que tuvo todos los caracteres del ensueño; pero nadie suele ver en la locura amorosa la señal de la locura morbosa, y todo enamorado está en peligro de loco.

Con todo eso, y con ser locos aparentes tantos, y hacer tales extravagancias, les sobresaltó verle un día paseándose por el Palais Royal, llevando un lobagante, crustáceo análogo a la langosta, vivo, sujeto con una cinta azul, y que le seguía por fuerza. «¿Por qué —alegaba Nerval— ha de ser más ridículo un lobagante que un perro o un gato? Los lobagantes no ladran y son formales y discretos». Poco después de este episodio, tuvo Nerval que ingresar en un sanatorio, el del doctor Blanche. No salió curado, aunque saliese algo calmado. Ya se acentuaba

en él el tipo especial de locura romántica, que define así su amigo: «Nadie como él mezclaba nuestras dos existencias, la diurna y la nocturna, y para él el sueño no se diferenciaba de la acción. Así perdió las nociones de lo que es real y de lo que es quimérico, y pasó de la razón a lo que la humanidad llama locura, y que acaso no es sino un estado en que el alma, más exaltada y más sutil, percibe relaciones invisibles, coincidencias no observadas, y goza de espectáculos que los ojos materiales no ven».

En las últimas páginas que salieron de su pluma, y que se titulan Aurelia o La locura y el sueño, todavía existe el equilibrio literario, al menos al principio, en medio de la tesis alucinatoria de la estrecha identificación de lo sobrenatural y lo natural, y del ansia imposible de volver a la vida a una persona que ya no es de este mundo. Pero, al final, ya también invade la insania ese último reducto en que se defendía Nerval para no zozobrar por completo; y la pesadilla de la demencia se declara. Las últimas páginas son las que se encontraron en sus bolsillos después de su muerte. El suicidio de Gerardo de Nerval fue, por excelencia, el suicidio romántico. De los tres poetas de que he tratado en este capítulo, Gerardo de Nerval es el único que se da muerte violenta; pero, en realidad, suicidas son todos, de un modo directo o indirecto, porque las muertes de miseria son, generalmente, casos de indefensión de la vida, y tanto da entregar la vida pasivamente como arrancársela violentamente. Nerval se suicidó lo mismo que había vivido, medio en sueños.

Fue en el mes de enero de 1855, cuando el mísero demente, saliendo de un cafetucho, o mejor dicho taberna, donde había pasado la noche, y habiendo llamado a la puerta de una posada que estaba toda llena y donde no le quisieron abrir, sacó del bolsillo un cordón y se colgó de las rejas de un ventanuco, ante la boca de una alcantarilla, y sobre los peldaños de una escalera donde saltaba un cuervo domesticado. Nadie negará la belleza de horror que con una decoración semejante rodeó la última hora del poeta. Sus amigos nada sabían de él hacía algunos días; había desaparecido, ocultándose en otra posada de la habitual. Hizo, por lo lúgubre del fondo y por lo inesperado de la resolución, gran efecto la muerte de Nerval. Algo contribuye, no cabe duda, a que no se haya extinguido el eco de su nombre.

He aquí cómo el romanticismo encarnó en algunas almas, poéticas y hasta hermosas, como fue la de Nerval, a quien la Iglesia concedió sepultura en sagrado, porque no cabía dudar de la perturbación que le condujo al suicidio, pasando, como dice bien Gautier, del sueño de la vida al sueño de la eternidad.

El romanticismo llevó a esas almas, más bien superiores, sus gérmenes de desorganización, más peligrosos para los mediocres y secundarios que para los grandes. En contraste con estos tristes ejemplares de poesía, notemos la robusta salud de los Hugo y de los Lamartine, y la fuerza de voluntad heroica de un Vigny. Es que el romanticismo individualista, ya lo he dicho, es doctrina para individuos excepcionales, para cerebros vigorosos, y al difundirse entre los secundarios, no da otro fruto que la inadaptación para la vida, y hasta para el arte. De las doctrinas no hay que juzgar por los frutos que recoge el genio, sino por las manzanas de Sodoma que engañan a los secundarios y les dejan en la boca el gusto de la ceniza. Las doctrinas fecundas, sanas, fuertes, son aquellas que derraman luz sobre todos los hombres. Y esas doctrinas serán siempre lo más contrario al yo de los románticos; serán, como quiere Rod, doctrinas de sacrificio; y son el desquiciamiento de todas las nociones morales y hasta intelectuales que observamos en la decadencia, último brote del romanticismo individualista, y consecuencia la más lógica de esa enfermedad del ensueño, del amor propio de eso que se ha llamado el mal del siglo, de eso que Chateaubriand definió con una imagen, al hablar del pozo de la sábana de Alachua, que parecía tan sereno, de tan dormidas aguas, pero en cuyo fondo, fijándose bien, se descubría la figura de un monstruoso cocodrilo.

XXVII. Casimiro Delavigne. Su biografía. Las «Mesenianas». Origen de este nombre. Tendencia clásica de Delavigne. Su teatro. Por qué no pudo ser un romántico. Juan Reboul. Félix Arvers. Su soneto. El conde Fernando de Gramont. Su soneto. Amadeo Pommier. Marcelina Desbordes Valmore. Juicio que la consagra Sainte Beuve. Varias poetisas. Pedro Dupont. «Los bueyes». La poesía campesina y de los obreros

Uno de los olvidados hoy es Casimiro Delavigne, que fue, a su hora, de los poetas y autores dramáticos más celebrados, y cuyo Luis XI todavía poco ha se representaba en España y arrancaba aplausos estruendosos.

Delavigne, nacido en 1793, y muerto en 1843, fue calificado, como Béranger y como entre nosotros Zorrilla, de poeta nacional. Tan glorioso dictado lo debió a los cantos que le inspiró la primer invasión de Francia, en 1815, cuando el poeta tenía veintidós años.

A diferencia de Béranger, que es un ingenio lego, Delavigne, hijo de un rico armador del Havre, educado en el Liceo de Enrique IV, poseía suficiente cultura clásica, y los poetas griegos y latinos, que le transportaron, habían de servirle de modelo después, cuando empezó a versificar, imitando a Horacio, Propercio y Tibulo. No volvió, como Chénier, a la inspiración directa helénica, sino que tomó sus maestros en Roma. Así es que este poeta, que figura entre los del romanticismo, es en el fondo un clásico más. Por el camino de los latinos no hubiese llegado a ser popular nunca; fue necesario para lanzar su nombre a la gloria que el patriotismo le dictase, en 1815, las Mesenianas.

Para comprender el efecto que produjeron, hay que recordar que el desastre de Waterloo no fue solamente la caída definitiva de un Imperio fundado por la gloria militar, sino también una humillación para Francia toda, y que una invasión extranjera es siempre un profundísimo dolor patriótico, cualesquiera que sean sus orígenes y sus resultados. Y la epopeya vivida por Bonaparte era al cabo honor de todos los nacidos en el suelo francés, y los acentos vibrantes del cantor tenían que encontrar eco en muchos corazones, en la mayoría. Como él, todos veían algo propio en la sublimidad de la guardia vieja del emperador, «los viejos de la vieja», muriendo y no rindiéndose:

Parmi les tourbillons de flamme et de fumée,

o douleur! quel spectacle a mes yeux vient s’offrir:

le bataillon sacré, seul devant une armée,

s’arrête pour mourir.

C’est en vain que, surpris d’une vertu si rare,

les vainqueurs dans leurs mains retiennent le trépas.

Fier de le conquérir, il court, il s’en empare.

La garde, a-t-il dit, meurt et ne se rend pas.

On dit qu’en les voyant couchés sur la poussière,

l’énnemi, l’oeil fixé sur leur face guerrière,

les regarda sans peur pour la première fois.

Por cierto que en este hermoso cántico, Delavigne se equivoca al asegurar que aquellos guerreros, verdaderamente heroicos, habían domado a toda Europa, y también a Castilla, «cuyos montes cruzaron», porque ni Castilla tiene montes, al menos como nota característica, ni fue domada por la vieja guardia, ni por las restantes tropas que con tal propósito mandó Napoleón.

Llamáronse Mesenianas estos poemas patrióticos por Delavigne, porque en el Viaje del joven Anacarsis, Barthélemy había lamentado las desventuras de Mesenia invadida y oprimida por implacable vencedor. Y si su ditirambo, sobre la desventura de la derrota de Warteloo encierra los errores que he señalado y que pueden achacarse al patriotismo, también hay un falso juicio en lo que dice de los cuadros y obras de arte que se llevaron los aliados, en otra ocasión. No sé si todas, pero no pocas de esas obras de arte, había empezado Napoleón por arrebatárnoslas a nosotros y a otros países, y era bien natural que si las naciones despojadas podían recobrarlas, lo hiciesen. Todavía quedan en el Louvre algunas joyas que nos pertenecieron y la invasión nos arrebató.

Las tres primeras Mesenianas, atrayendo la atención del barón de Pasquier, valieron a Delavigne una plaza de bibliotecario en la Cancillería, que le permitió consagrarse a la literatura.

Y continuó Delavigne la serie de sus Mesenianas, pero aquella repentina fama, aquel entusiasmo ardoroso del público iban enfriándose. Delavigne, en poesía lírica, volvía al clasicismo, y era aquel el momento en que el romanticismo advenía, arrollador y conquistador. Puede afirmarse que Delavigne no estuvo nunca dentro, sino al margen, de la escuela romántica. Con razón ha dicho de él un crítico de los más justos, Vinet, que la tradición del siglo XVIII vive en Casimiro Delavigne todavía. Fáltale por completo el sentimiento religioso, que en el romanticismo tanto papel desempeña. Fáltale el sentimiento amoroso. La cuerda de su lira que le hizo célebre un momento es el patriotismo, pero en este patriotismo hay aleación de política, y no puede llegar a Tirteo el que depende de algo tan circunstancial como la política.

Cuando Casimiro Delavigne, a los treinta años, hizo un viaje a Italia, encontró al romanticismo en todo su empuje, y su propia reputación comenzó a eclipsarse. Desde 1828, no bastaba al público aquella especie de clasicismo mitigado que Delavigne le ofrecía. Y en vano intentó adaptarse a las reglas románticas. Para admitirlas en la lírica era tarde; pero se había dedicado al teatro, y en él cultivó una especie de romanticismo histórico, siendo preciso decir que, por ejemplo, su Luis XI resiste mejor el paso del tiempo de lo que, por ejemplo, resistió Hernani. También merecerían perdurar sus Hijos de Eduardo.

De la fértil camada romántica es otro poeta, que, al contrario de Casimiro Delavigne, fue realista acérrimo, partidario de los Borbones. Era un humilde obrero panadero, y se llamaba Juan Reboul. Militó entre los voluntarios realistas, y permaneció toda la vida fiel a esta causa. Cuando, años adelante, quiso el conde de Chambord socorrerle con una cantidad, pues se hallaba en la mayor estrechez, rehusó inflexiblemente.

Aquel hombre del pueblo, que había tenido desde 1828 a 1842, horas de gloria, de cuyas poesías se agotaban las ediciones, que fue el poeta de moda, a quien aprendían de memoria los entusiastas, a quien Lamartine dedicó su composición titulada El genio en la oscuridad, por el cual Alejandro Dumas fue expresamente a Nimes solo para conocerle y saludarle, y que parecía destinado a emparejar con los más altos, murió completamente olvidado en 1864, después de haber realizado varios ensayos que no añadieron nada a su renombre, y, al contrario, lo

extinguieron, cansada ya de interesarse por él la inteligente curiosidad de París. ¡Cuántos jóvenes he visto morir!, dice en una de sus poesías Víctor Hugo. Todos hemos visto morir reputaciones jóvenes, repentinas, que a su hora parecieron destinadas a alumbrar como soles, y para las cuales poco tardó en sobrevenir la noche, las oscuridades sin remedio. Es mucho más fácil ganar una fama, que conservarla, y consolidarla ante las generaciones venideras.

En cambio, hay poetas que por solo algunos renglones están al abrigo del olvido. El ejemplar de estos es Félix Arvers.

Félix Arvers, que disfrutaba de una buena posición, escribió no poco: compuso más de veinte obras teatrales, publicó volúmenes de versos; y, por todo ello, no logró salir de la penumbra. Derrochó su fortuna, y murió paralítico a los cuarenta y seis años, en 1859. Habiéndole devuelto una comedia un director de teatro porque «no tenía movimiento», contestó el tullido: «¡Movimiento...! ¡Para mí lo quisiera!».

Y esta existencia fallida lo hubiese sido del todo, a no ser por un soneto, un soneto nada más, y del cual se ha dicho reiteradamente que es una traducción del italiano.

Este afortunado soneto está en la memoria de cuantos sienten la poesía, y es obra de esas que en las Antologías no pueden faltar. Dice así:

Mon âme a son secret, ma vie a son mystère:

un amour éternel en un montent conçu:

le mal est sans espoir, ainsi j’ari dû le taire:

Et celle qui l’a fait n’en a jamais rien su.

Hélas! J’aurai passé près d’elle inaperçu,

toujours à ses côtés et pourtant solitaire;

et j’aurai jusqu’au bout fait mon temps sur la terre

n’osant rien demander et n’ayant rien recu.

Pour elle, quoique Dieu l’ait faite douce et tendre,

elle suit son chemin, distraite, et sans entendre

ce murmure d’amour élevé sur ses pas.

A l’austère devoir pieusement fidèle,

elle dira, lisant ces vers tout remplis d’elle

«Quelle est donc cette femme?» et ne comprendra pas.

Por otro soneto se salvará de la eterna noche el conde Fernando de Gramont. Este aristócrata es un versificador de gran destreza: los ritmos más varios y dificultosos le atraen. Compuso sonetos en tabla, del siglo XVI; cultivó la sextina, y manejó con maestría el metro genuinamente francés, el alejandrino. Pero el soneto que puede competir con el celebrado de Arvers, es lo que le sitúa en la historia literaria de aquel período todavía romántico, de 1840. Este soneto es toda una psicología en catorce versos, y psicología tan romántica como la de René, como va a verse:

Tout homme n’est pas né pour les sentiers faciles;

pour le monde de l’homme à tous les pieds ouvert

il en est que Dieu fit pour rester au désert,

qui n’aiment que l’air libre et les terres stériles.

Comme l’homme sauvage, ils méprisent les villes,

le torrent les abreuve, et les bois au toit vert

sont avec le ciel vif leur unique couvert;

l’ombre d’un joug répugne à ses fronts indociles.

Arrêtés tout le jour sur le sommet d’un mont,

ils ruminent en paix leur tristesse farouche,

et les hommes, de loin, demandent ce qu’ils font.

Mais le Seigneur a dit: «Malheur à qui les touche!».

Leur exil m’appartient, inutile ou fécond,

et c’est moi qui du mors ai delivré leur bouche».

Amadeo Pommier, nacido en 1804, es un poeta complejo en el cual no solo se encuentran mezclados los elementos románticos y los clásicos, sino los bufonescos y crudamente naturalistas. Su poema El infierno es una obra muy original, que yace en el olvido, o se menciona solo para condenarla por sus crudezas y sus bufonadas. Como Teodoro de Banville, Pommier es un juglar de la rima y la compara a la abeja o a la libélula, que coge al vuelo y clava en el papel; que ensarta como perlas, jugando y solazándose con ellas como el malabarista que lanza al aire las bolas y los discos con los cuales realiza sus habilidades ante el público. Pero no bastaba a su ambición artística esta maestría de ejecución; Pommier tenía un sueño, una aspiración ardiente y, como dijo Teófilo Gautier, al expresarla la realizó, reproduciendo un fragmento de reducidas dimensiones, joya de metal precioso finamente cincelado, perla engarzada en oro, flor de las más frescas que cabe recoger en el ramillete de una antología. He aquí la joya:

J’ai rêvé maintes fois de faire une élégie

digne de trouver place en quelque anthologie,

un de ces morceaux fins, longuement travaillés,

polis, damasquinés, incrustés, émaillés;

non point un monument ambitieux et vaste,

pyramide, ou colonne, ou palais plein de faste,

mais un rien, un atome, une création,

sublime seulement par sa perfection,

oeuvre de patience, oeuvre humble, oeuvre petite,

formée avec lenteur comme la stalactite,

valant un gros poème en sa ténacité,

et faite pour durer toute l'éternité,

oh! montrer ce que peut la constance et l'êtude

créer avec amour, avec sollicitude!

Laisser un médaillon, relique dont le prix

dans deux ou trois mille ans puisse être encor compris!

Así sucede —como se ve por este trozo—, que un secundario expresa a veces, con mayor intensidad y eficacia que los maestros, una idea, una aspiración, un sentimiento profundamente poéticos. Y es lo bastante para asegurarle lo que llamaré inmortalidad de antología; lejos del ruido, en la selección delicada de los que rebuscan la perla buceando en las aguas del tiempo y de la falta de memoria de una generación.

Entre estos poetas que giran alrededor del romanticismo, habría que incluir a la que alguna vez se vio llamada la divina Marcelina; a Madama Desbordes Valmore. Su larga vida de ochenta y dos años, permitió a esta poetisa, nacida en 1787, asistir al nacimiento, desenvolvimiento y caída de la escuela romántica; y pudo formar, inmediatamente después de la caída de Napoleón, parte del primer cenáculo y del círculo literario que, teniendo por órgano a La Musa francesa, inició la tentativa romántica, antes del levantamiento general. Marcelina

Desbordes fue de aquellas a quienes los hombres perdonaron su gloria: porque la encontraban muy femenina en toda su inspiración, y, según la frase de Sainte Beuve, «se contentó con esa gloria discreta, templada, de misterio, la más hermosa para una mujer que poetiza». A pesar de la autoridad de Sainte Beuve, yo no puedo menos de pensar que no hay glorias especiales para cada sexo. Y, con lo más íntimo, con lo más lírico del sentir, cuando la mujer ha recibido el don y la consagración del genio, no es a una gloria discreta y templada, de misterio, sino a la vibrante gloria de Safo, a lo que aspira.

Arruinada por desgracias de familia, Marcelina Desbordes abrazó la carrera del teatro, para la cual tenía disposiciones y una hermosa voz. Casada ya con el actor Valmore, publicó, en 1818, su primer volumen, Elegías y romanzas, que justifican lo que ella dice de sí propia: «¡No he sabido sino amar y sufrir: mi lira es mi alma!».

Para definir en qué consistió el atractivo de esa poesía tan esencialmente femenil, nada mejor que recoger lo que de ella dijo Sainte Beuve. Este crítico eminentísimo y capaz de todos los aciertos, así como de algunas injusticias notorias, fue siempre muy favorable a los secundarios, y lejos de pensar, como han pensado y practicado grandes críticos que le sucedieron, que es preciso desescombrar la historia literaria, excesivamente rellena de nombres y obras, entendió que, en gran parte, esa historia la constituyen, en su tejido interior y vital, las producciones y, sobre todo, las personalidades de esos secundarios, todas significativas y dignas de interés. En la labor crítica de Sainte Beuve, los secundarios ocupan un lugar casi mayor que las grandes figuras. Dado este criterio del autor de los Lunes, no es de extrañar que desplegase con Marcelina Desbordes la mayor simpatía, y que le otorgase el elogio a manos llenas. Dice de la poetisa que es «un poeta tan tierno, tan instintivo, tan elegíaco, tan pronto y dispuesto a lágrimas y transportes, tan extraño al arte y a las escuelas, que, contemplándole, no hay medio de no considerar la poesía como cosa, sino como objeto alguno, como solamente un medio de llorar, de quejarse y de sufrir». Alabanza espléndida, la más grande tal vez que a un poeta cupiese tributar, y de la cual casi estoy tentada a decir que no conoció Sainte Beuve todo el alcance. Porque ese don de la espontaneidad, de la poesía como involuntaria, como efusión natural de un alma lírica, sería lo más alto que recibiese del cielo un vate, y le colocaría sin duda al frente de los más insignes de su tiempo, y de todos los tiempos. Pero, en Sainte Beuve, en medio de su sistema especial de comprender la historia literaria, vela el espíritu crítico, le inspira una duda: ¿se acordará el porvenir de madama Desbordes? Y añade: «No todo lo que ha escrito

sobrenadará». De suerte que la incluye entre los poetas menores, y espera que, en una antología de estos poetas de segundo orden, se incluyan algunos idilios, romanzas y elegías de la divina Marcelina. Y hasta aquí bien podemos llegar, pero sin ir más allá, y reconociendo que su corazón dictaba su poesía.

Es de notar que, al influjo del romanticismo, las poetisas abundaron. Mencionemos a Amable Tastu, también muy ensalzada por Sainte Beuve, que no solo tiene debilidad por los secundarios, sino por las literatas y poetisas; y el romanticismo suscitó bastantes sin conseguir que una sola llegase a la altura de la prosista Jorge Sand, el verdadero poeta lírico que vistió —y no siempre— por la cabeza. En la hueste figuran Melania Waldor, que publicó sus primeros versos en 1831, sin lograr franca aceptación del público, y a la cual ni aun Sainte Beuve dedicó mención alguna, y, sobre todo, Luisa Colet, más conocida por su biografía tempestuosa que por sus versos; que aun cuando la Academia le otorgase cuatro veces seguidas el premio de poesía, insistencia de recompensa que inspiró una sátira de Alfonso Karr en sus Avispas, y de la cual se vengó la poetisa dando al crítico una cuchillada en la espalda, sin efecto, y seguida de las burlonas represalias que pocos ignoran. La intervención de Luisa Colet en el pleito amoroso-difamatorio entre Alfredo de Musset y Jorge Sand, contribuyó también a que el público tuviese fija la atención en ella, y le dictó una novela, animada y no sin interés, que se titula Él, y que fue comentario de las otras dos novelas autobiográficas en contra y pro de Musset, tituladas Él y ella y Ella y él, episodio romántico escandaloso, sobre el cual tanto se ha hablado y escrito. Y es preciso confesar que algunos versos de Luisa Colet no son indignos de supervivencia, sobre todo el poemita que se titula Celo.

También forman parte de la pléyade Delfina Gay, casada con Girardín, y nacida en 1804, colmada de todos los dones de la Naturaleza y la fortuna, y que estuvo a pique de ser reina de Francia, porque el conde de Artois, destinado al trono, se prendó de ella, y si no muere Luis XVIII, acaso le ofrecería su mano, habiendo también estado a pique de ser princesa en Roa. Su unión con Emilio de Girardín fue venturosa, aunque el marido, al principio, borrosa figura de principiante literario, llegó a eclipsar, con sus éxitos políticos y de prensa a su mujer. Algunas poesías de ésta, y en primer término la titulada La noche, son dignas de la antología que ha de juntar en un haz las prendas poéticas de su tiempo.

Un rezagado de esta época romántica, un poeta de última hora, fue Pedro Dupont, hijo de un obrero que también fue obrero, y que, aun saliendo de esta condición, fue siempre del pueblo, y fue el poeta de la tierra, el poeta rústico. No

sintió la Naturaleza al modo lírico, sino al modo labriego y popular: y éste fue el secreto de su originalidad, el hechizo de su musa.

Pedro Dupont hizo, con los temas agrestes, canciones, que parecen derivarse de la inspiración campesina de esas preciosas novelas de Jorge Sand, a las cuales la crítica no ha podido poner reparos, y que son el modelo de la novela regional en Francia, tituladas François le Champi y La mare au diable. «Eran los versos de Dupont —dice un crítico—, como páginas de Jorge Sand, cadenciosas y rimadas». En las pastorales de Dupont no hay afectación académica, no hay mentira convencional, de égloga clásica: todo es sincero, y no sin razón se les ha llamado las geórgicas de Francia.

La canción titulada Los bueyes, que apareció en 1845 y le valió una fama instantánea, es sin duda la mejor de sus inspiraciones.

J’ai deux grands boeufs dans mon étable,

deux grands boeufs blancs marqués de roux;

la charrue est en bois d’érable,

l’aiguillon en branche de houx.

C’est par leur peine qu’on voit la plaine

verte l’hiver, jaune l’été,

ils gagnent dans une semaine

plus d’argent qu’ils n’en ont coûté.

S’il me fallait les vendre,

j’aimerais mieux me pendre;

j’aime Jeanne ma, femme; eh bien! J’aimerais mieux

la voir mourir, que voir mourir mes boeufs.

¡Cuán lejos estamos, con esta poesía, del romanticismo melenudo y exaltado, y cuán cerca ya del naturalismo! Y es que existe en Francia, al mismo tiempo que la influencia dominadora de París, que es lo único que se ve desde fuera, otra Francia distinta, agrícola, en prosa, que Balzac va a estudiar en sus novelas sobre los campesinos, que Jorge Sand, con un resto de idealismo, canta en sus narraciones rústicas de la comarca del Berry, y que, por último, Zola retratará con pesimismo negro en La tierra. Pedro Dupont ha encontrado en esa misma tierra nutriz del género humano, la fuente de su vena poética, y ha cantado a la granjera rodeada de sus criaturas, vacas, pollos, pavos, mozos y mozas de labor... y hasta la borrachera del marido que vuelve y la pega. Desde esta corriente, aldeana y humilde, fácil era el tránsito a la poesía socialista, y Dupont la cultivó, escribiendo, poco antes de la Revolución de 1848, El canto del obrero. Lo entonaron a coro miles de voces, de 1848 a 1852; el advenimiento del segundo Imperio lo extinguió y fue olvidado, como también el poeta.

El hecho fue reconocido ya por Carlos Baudelaire, que consagró cariñosas páginas a Dupont, agradeciéndole el servicio de haber socorrido al romanticismo contra la nueva invasión clásica, que se produjo de 1843 a 1845. Su juicio sobre Dupont es exacto: reconoce en él a un poeta espontáneo, a quien falta el gusto y el sentido de la perfección, pero que, cancionero como Béranger, es de más noble naturaleza.

XXVIII. El drama romántico. Víctor Hugo. «Hernani», «Marion Delorme», «El rey se divierte», «Lucrecia Borgia», «Angelo, tirano de Padua», «Ruy Blas». Alfredo de Vigny. «Chatterton». Acierto de colocar la acción de este drama en Inglaterra. Bibliografía

Antes de reseñar el pasajero triunfo del drama romántico, hay que recordar que, en plena época de la tragedia clásica, había florecido, si así puede decirse, un género que anuncia la transformación de la escena —porque la tragedia recibía de él golpe mortal—. Este género es el melodrama, cultivado desde 1797 por el tristemente famoso Pixérécourt, con bastantes autores más, y que atraía al público poderosamente. Un crítico de autoridad, Geoffroy, lo había anunciado: el día en que el melodrama tomase carácter literario, ¡ay de la tragedia! Y, a darle ese carácter literario que le faltaba, vinieron Dumas y Hugo, pero Hugo sobre todo, pues Dumas, especialmente en Antony, subió más alto, y desenvolvió el gran tema lírico, con energía extraordinaria.

Victor Hugo no tiene, en todo su repertorio, obra que valga lo que Antony. Fue, sin embargo, un drama de Víctor Hugo, de efectismos melodramáticos, lo que consagró la victoria de la escuela en el teatro, y desde allí, en los géneros restantes.

Antes de la aventura de Hernani, había escrito Víctor Hugo otro drama, titulado Marion Delorme, en el cual aparece un tipo lírico, el del inclusero Didier, perfectamente definido. La censura prohibió Marion Delorme, y entonces fue presentado Hernani al teatro francés. Esta vez había acertado el autor, no a crear una obra maestra, pero sí algo extraño y novísimo, con esa especial electricidad de lo que marcha de acuerdo con la exigencia vehemente de la hora y del día.

El triunfo del romanticismo como escuela, fue consagrado en la noche del estreno de Hernani, el 25 de febrero de 1830. Estaba en su momento crítico la cuestión y románticos y clásicos se habían preparado en son de batalla, con armas de llaves para el silbido, de bastones y palos para la defensa. Los románticos eran jóvenes, impetuosos, y se repartían en pelotones, a fin de echarse encima de los clásicos, apenas quisiesen manifestarse en contra.

Los que describen el estreno de Hernani, sin pensarlo, se sirven de la fraseología militar. Los espectadores no se sentaban, tomaban posiciones; no buscaban el sitio mejor para ver, sino el punto estratégico para combatir; y cual los ligueros en la noche de San Bartolomé, tenían sus jefes y capitanes y se daban contraseñas para reconocerse y caer en masa sobre el enemigo. Divididos en destacamentos de veinte o treinta, requerían en el fondo del bolsillo las huecas llaves, o fregaban las palmas preparándose al aplauso que había de cubrir el estridente silbido. Hasta en el traje y el pelo parecían irreconciliables los dos bandos. Mientras los clásicos movían con desprecio sus burlonas cabezas trasquiladas y ostentaban sus calvas lucias, los románticos desplegaban orgullosos sus luengas crines merovingias y sus barbas dignas de un estuche como el que gastaba el Cid Campeador; y sobre los pantalones verde mar, la nota rabiosa del jubón rojo de Teófilo Gautier recordaba el trapo con que se cita al toro para enfurecerle y la bandera de las revoluciones. Los de la nueva escuela tenían en su favor el arrojo, esa misteriosa tensión de la voluntad y esa acometividad ciega e irreflexiva que todo lo arrolla. Eran la mocedad, mientras los secuaces del clasicismo representaban la fuerza de inercia, la resistencia de lo inmóvil. Como uno de los del bando clásico demostrase en alta voz desaprobación, levantose una cuadrilla de jaleadores románticos y gritó: ¡Fuera ese calvo! ¡Fuera! ¡Que se largue! Y al punto el jefe de otra brigada se alzó más indignado todavía y clamó: ¡No, que no se escape! ¡Matarle, que es un académico!

La contienda de Hernani, ¡cosa curiosa!, puede reducirse a un altercado de peluquería. La injuria de los románticos a los clásicos era llamarles pelucones y también rodillas, aludiendo al parecido de una calva con una rodilla desnuda. Los clásicos replicaban mofándose de los melenudos y amenazando trasquilarles como a borregos inocentes.

Con elementos tan extraordinarios, se impuso el romanticismo de escuela. A la primer representación de una obra que hoy no resiste el examen, iban unidas ideas de distinto alcance y significación, porque Víctor Hugo, en su primera juventud legitimista, había pasado ya a otro campo, y no era únicamente con la revolución literaria con lo que soñaba: la tendencia política, el liberalismo, entraba en su obra con vigor, y no en balde coincidía el estreno con el movimiento revolucionario. Sacaba la consecuencia de que, pues había caducado la antigua forma política, tenía que caducar la poética. El año 1830 debía presenciar la doble caída del clasicismo y de la dinastía borbónica.

Veamos si Hernani es un tipo lírico verdadero, como el Antony, de Dumas. Lo indudable es que pertenece a la estirpe de los fatales, cuyo malsano prestigio roba los corazones. El modelo de Hernani es evidentemente Carlos Moor, protagonista de los Bandidos, de Schiller. Ambos héroes se han alzado contra la sociedad, y al frente de una partida de malhechores, viven libres, esperando el momento en que paguen con la cabeza su libertad y sus fechorías. Ni Hernani ni Carlos Moor son unos malvados, al contrario: en su pecho alientan sentimientos generosos. Los dos son de nobilísima estirpe, pero circunstancias azarosas les han impelido a echarse al campo, como decimos aquí. Hernani es el tipo del bandido generoso, ese héroe romántico, lírico a su manera, lírico de acción, del cual España ha presentado tantos ejemplares; y Víctor Hugo acierta doblemente al situar a su bandido en España, pues en otro país difícilmente se le concebiría. Al hacer español a Hernani —cuyo nombre es también español, un nombre de pueblo, que Víctor Hugo oyó en la niñez— demostró un sentimiento fino, y además, sintió, tal cual él podía hacerlo, el profundo romanticismo del honor español, de ese sentimiento que, nacido de nuestras gestas y romanceros, ha llenado nuestro teatro, hasta que se disolvió en las frías aguas de nuestro clasicismo, para renacer poderosamente en el siglo XIX. La idea de Víctor Hugo era de alcance, aun cuando la hayan desnaturalizado tantas cosas. Solo en las tierras del romanticismo genuino, Alemania y España, pudieron ser concebibles dos figuras como las de Carlos Moor y Hernani.

Ambos héroes encuentran en la mujer que adoran con sombría pasión, un fanatismo de amor igual al suyo. La Amelia de Carlos Moor sabe que su adorado está al frente de una gavilla de malhechores, y no por eso renuncia a entregarle su vida; doña Sol, por su parte, cuando Hernani la manifiesta que al extremo de su carrera está afrentoso cadalso, contesta declarándose esclava, exclamando que pertenece a Hernani, que le seguirá a donde quiera, a todas partes, sin saber por qué. Tal es la forma del amor romántico, considerado como una fuerza incoercible, sin freno.

Aun cuando todo el teatro de Víctor Hugo suela fundarse en pasiones de exagerada violencia, sus tipos no son líricos a la manera de René o de Rafael. Quizá el de más genuino lirismo, lirismo de alma y no de amaneramientos, sería el bufón de El rey se divierte. El amor paternal del bufón es de una vehemencia enteramente romántica, pero no se aleja de la verdad, porque se basa en el único sentimiento duradero, eterno, que acaso existe en el corazón humano. En Triboulet, este sentimiento está exaltado por razones líricas: Triboulet es un individualista en guerra con la sociedad, que ha hecho de él un juguete y un

paria. En el fondo de su alma, el odio antisocial ha echado raíces: es corcovado, es bufón, es un hazmerreír, y mucho antes de que roben y deshonren a su hija, siente una animosidad inconfesable contra los que le rodean, los señores de la corte, y el rey mismo. Cuando el rey se burla del infeliz padre que le maldice, Triboulet siente hervir la hiel de su odio, y jura vengarse de los poderosos de la tierra. El estudio de este carácter está bien hecho, y es mucho más real que el de los de Didier y Hernani; en estos hay una afectación, una pintura a brochazos violentos; en Triboulet, motivos más naturales determinan las pasiones, incluso las más bajas, como la envidia y la ira vengadora. En vez de protestar contra la sociedad echándose por breñas y riscos, a mandar bandoleros, el bufón, situado en el marco de la sociedad francesa de su época, lo que hace es preparar, con el disimulo, la venganza. El disimulo es la defensa de los débiles, y Triboulet sabe que es débil y que está rodeado de fuertes. De aquí su satánica alegría cuando piensa que ha logrado, él, el despreciado, el paria, dar muerte secreta al rey, al héroe de Marigny, al grande de la tierra. Una rebeldía contra los poderes y las jerarquías sociales se formula en Triboulet. En ese sentido, es un tipo lírico, sumamente significativo.

Triboulet, antisocial y regicida, fue causa de que, de orden del Gobierno, se prohibiesen las representaciones de El rey se divierte. El público, a decir verdad, no había acogido la obra con gran entusiasmo. Al contrario: con una silba, que bien puede considerarse el desquite clásico del triunfo de Hernani. Así es que la obra no volvió a subir a las tablas hasta la respetable fecha de cuarenta y nueve años después.

Violentando la fórmula romántica hasta el desquiciamiento, Víctor Hugo dio al teatro, en 1833, Lucrecia Borgia. Definitivamente, el drama romántico se abrazaba al melodrama y lo sobrepujaba en horror. Hay que reconocer que, dentro del género, supo Víctor Hugo encontrar los personajes y el fondo más adecuado. El Renacimiento italiano y la familia de los Borgias o Borjas, se prestaban a la nota sobreaguda, no de lirismo, sino de romanticismo truculento, que en Lucrecia encontramos, y que tan bien se adaptó a la música resonante del maestro Verdi, cuando del drama se extrajo el libreto de una ópera. Esta familia de los Borjas era española, y había logrado ejercer en Italia el mando supremo y llegar a la más alta categoría social. Papas, magnates y duquesas reinantes procedieron de los que tal vez, en Valencia, fuesen humildes aldeanos. Su encumbramiento excitó la envidia, y su modo de ejercer el mando, no distinto realmente del que era en Italia habitual en aquellos tiempos, suscitó enemigos. La calumnia debió de jugar gran papel en la leyenda feroz de los Borjas. Sobre

todo, el personaje de Madona Lucrecia, hija del Papa Alejandro VI, dio probablemente alas a la fantasía, y se le atribuyeron crímenes sin cuento, que muchos historiadores desmienten, presentándonos a Lucrecia hasta dulce y tímida, dominada por cuantos la rodearon, y arrastrada por la fatalidad a desórdenes y crímenes en que tuvo papel de testigo. Víctor Hugo no solo aceptó la Lucrecia de la leyenda, la Lucrecia criminal por instinto, sino que forzó la nota y retintó los trazos, para acentuar su negrura.

Entendía Víctor Hugo, y es una de sus teorías originales, por lo cual merece la pena de recordarla, que la deformidad moral más espantable, la que hace del hombre o de la mujer un monstruo, puede transformarse en sublimidad también moral bajo la acción de un sentimiento noble y puro. Triboulet, al par que físico, es un jorobado moral; su alma rebosa odio y cólera; pero ama a su hija; y basta para que sea interesante, y excite la piedad. Marion Delorme es una cortesana, pero ama a Didier, y este amor la redime. El mismo tema desarrollará más tarde Alejandro Dumas, hijo, en La dama de las camelias. Lucrecia Borgia es una tigresa sedienta de venganza; pero es madre, madre apasionadísima; y por esta maternidad, elevada a sacrificio, se dignifica un momento ante nuestros ojos. Yo confieso que, de cuanto sostiene Víctor Hugo en su estética especial, acaso sea este el principio más defendible. En toda alma hay una zona de luz, o por lo menos un destello; y es lo suficiente para reconocer en ella la huella divina.

Las consecuencias que de esto se deriven, ya no son tan aceptables: ni sería prudente casarse con las Mariones, ni convendría por madre, con toda su exaltación maternal, una mujer semejante a Lucrecia. Pero el perdón ideal, la corriente de simpatía, ya no cabe regatearla; y, para la concepción del poeta, es bastante.

Hay un crítico francés que entiende que Lucrecia, en el drama de Hugo, no ha sido purificada por el amor maternal, una vez que continúa, hasta última hora, maquinando venganzas y envenenamientos colectivos. He aquí, en mi concepto, al contrario, un rasgo loable en Víctor Hugo.

Nadie se convierte con esa facilidad; los instintos siguen prevaleciendo; además, en la época de Lucrecia Borgia, no existía este blando sentimentalismo que dicta hoy conversiones inverosímiles. En algo había de ser real y natural el personaje de Lucrecia. Ama a su hijo como la loba a su cachorro, pero, ¿convertirse?

Por primera vez, en Lucrecia Borgia, Víctor Hugo sustituyó la prosa al verso en

su teatro. La innovación, sospechosa a los románticos, fue tolerada, porque la prosa era bella, como un puñal incrustado de pedrería. Pero con Lucrecia había empezado la decadencia del drama romántico. María Tudor la consumó. Es difícil falsificar más atrevidamente un personaje histórico, de lo que en María Tudor hizo Hugo. Parecería que después de Lucrecia Borgia no cabía tomarse con la historia más libertades, y he aquí que María Tudor raya en lo absurdo, es pura invención de pies a cabeza. Cabalmente María Tudor, a quien los protestantes llaman la Sanguinaria, pudo extremar el celo de su fe católica, como extremó más tarde Isabel el suyo anglicano, pero no hay nadie que le atribuyese pasiones de otro género, y menos con la falta de decoro de proclamarlas ante toda la corte. Otra pura fantasía es el asunto de Angelo, Tirano de Padua. Dice a este propósito un historiador de la literatura: «En esta obra, estrenada en 1835, Víctor Hugo vuelve a Italia, donde encuentra los ingredientes habituales de sus composiciones dramáticas, el veneno, el puñal, las escaleras secretas, las puertas ocultas, las paredes huecas por donde se camina, los proscritos, los espías, el horror y el crimen bajo la seda y el terciopelo. Víctor Hugo se sentía más libre en Angelo, porque no son históricos los personajes que en el drama figuran».

Por razones especiales, porque encierra una pintura del estado de España bajo Carlos II, que siempre pudiera ser de actualidad, encuentro más altura en la concepción de Ruy Blas, que fue estrenado en 1838.

La acción de Ruy Blas, como la de Hernani, pasa en España, y el nombre es evidente desfiguración del de Gil Blas, el lacayo al cual sus aventuras ponen en contacto con eminentes personajes de la corte. Aquí acaba la semejanza. Nótese la curiosa procedencia: Gil Blas, obra de un francés, Lesage, viene de nuestros novelistas picarescos; y en Víctor Hugo este personaje lleno de verdad se convierte en un figurón romántico, con todas las de la ley. Más filiación picaresca que en Ruy Blas, lacayo enamorado nada menos que de la reina de España —y en aquellos tiempos— veo en don César de Bazán, el noble caído en la bohemia y en la miseria, aventurero y casi saltador, tipo de pícaro generoso, que es seguramente un acierto.

Es de todos modos muy superior Ruy Blas a Hernani, y aun hallándose plagado de errores históricos, genealógicos y de otra especie, que rectificó con su acostumbrada maestría Morel Fatio, tan conocedor de España, tiene ese drama un no sé qué genuinamente español, algo que evoca períodos y aspectos y modos de ser nuestros, que entendieron del mismo modo que Víctor Hugo otros escritores más serios en su información. Hay mucho en Ruy Blas de esa

adivinación genial, que conviene reconocer y respetar en aquel poeta que tenía la pretensión de ser «el primer grande de España» en letras, y a quien, tan anciano ya, vi emocionado con mi visita, al saber que yo era española.

Al hablar del drama romántico no puedo prescindir de recordar el de Alfredo de Vigny, Chatterton, que fue estrenado en 1835 y obtuvo un éxito clamoroso. Era la edad de oro del romanticismo, y se podía contar con el momento favorable. Chatterton es también una víctima, como Antony, como Triboulet, de la sociedad, contra la cual lanza formidables diatribas. A diferencia de otros dramas románticos, el asunto de Chatterton está fundado en una historia real. El poeta inglés Tomás Chatterton, que murió a los diez y ocho años de edad, suicidándose por veneno, fue un caso curioso de mala suerte. Anticipándose a Macpherson, al cual tan buen resultado dio su superchería osiánica, Chatterton, aficionado a estudios literarios y lingüísticos, falsificó unas poesías de un supuesto monje del siglo XV. Al pronto, agradaron mucho las poesías; pero, apenas se sospechó que podían ser un engaño, perdieron interés (como al fin sucedió, igualmente, con las de Osián), y el joven autor no halló protección alguna que le salvase de la negra miseria en que cayó. Entonces, después de varios días de hambre, recurrió al veneno. Este tema sirvió a Alfredo de Vigny para desahogar sus resentimientos contra la sociedad, contra el público, cuyo favor no había logrado. Su tesis era que el genio muere ahogado en un ambiente de ignorancia, de mal gusto, y sobre todo, de bárbara indiferencia, de egoísmo materialista. La Inglaterra a quien Vigny acusa de la desdichada suerte de Chatterton, es la misma que, no ha mucho, torturó e infamó a un hombre de verdadera inspiración poética, cualesquiera que sea el juicio que en otro terreno haya merecido, Oscar Wilde; y es la misma que, poco después de la muerte de Chatterton, formó como una Cruzada de conveniencias sociales contra el autor de Manfredo, el propio lord Byron; y son tantas las consideraciones que sugiere esta serie de hechos, que entraría a exponer sucintamente algunas, si no me pareciese que, al hacerlo, tocamos con la mano a la esencia misma del lirismo, en su aspecto individualista. Nunca, en nuestras sociedades latinas y católicas, se ha acentuado así la resistencia social contra los principios desorganizadores, como en la protestante Inglaterra. Y, desde temprano, esta nación práctica rechazó el lirismo individualista, como se rechaza un tósigo, antes que se infiltre por las venas. Nunca desfrunció el ceño, en este sentido, y quizá, no me atrevo a afirmarlo, pues siempre es temeroso sacar estas consecuencias históricas, a este espíritu, tan frecuentemente enraizado como enraíza todo en ese pueblo, el más tradicionalista del mundo, se deba el que Inglaterra haya atravesado sin trastornos las edades revolucionarias, y sean tan escasos los nombres de súbditos

ingleses en las listas del anarquismo de acción, donde abundan los de españoles e italianos. Para pintar y reprobar una sociedad sin idealismo, refractaria a la bella inutilidad poética, Vigny eligió bien el personaje de Chatterton.

Pero, se ha dicho, los Gobiernos no pueden saber dónde reside el genio, para protegerlo, para tenderle la mano. Así será; y, sin embargo, no cabe comparar el ambiente en que respiró Chatterton, el ambiente de lord Byron, con el de los escritores franceses del siglo de oro, llenos de pensiones y recompensas que prodigaban los reyes, y halagados por la gente de mejor tono. No puedo comparar la sociedad que expulsaba de su seno a Byron, con aquella en que un monarca, restaurado, de la rama legítima, contestaba, cuando le instaban a que persiguiese al autor de Marion Delorme, que él, en el teatro, no tenía más puesto que el de espectador. Y no entro en el examen de cuál de estas dos maneras de considerar el arte, el talento y hasta el genio, es más conveniente o más peligrosa para el orden social; me limito a decir que Vigny situó bien en Inglaterra el asunto de su drama.

Con Chatterton, el drama romántico se emancipó del melodrama, de sus efectos y recursos, cosa que no había podido lograr por medio de Hugo ni Dumas. En Chatterton no ocurre cosa que no sea natural. Lo que causa la muerte del héroe es sencillamente la falta de dinero. Por tal motivo no se agitaron y conmovieron ni Hernani, ni Ruy Blas, ni Didier, ni ninguno de los «fatales» del drama romántico.

Y como no estaba fundado en la verdad, el romanticismo, en la escena, tuvo una vida breve (nótese que hablo de Francia: en España, por ejemplo y en alguna otra nación, llegó más tarde y fue más duradero el drama romántico). Sorprende recordar que solo trece años habían transcurrido desde el estreno de Hernani, cuando cayeron al foso Los Burgraves, y allí se quedaron para siempre jamás; y, al mismo tiempo que sucumbía, entre la indiferencia y la severidad del público, el último drama de Víctor Hugo, resonantes aplausos saludaban a una tragedia, la Lucrecia, de Ponsard: con ella resucitaba lo que se creía enterrado. Es cierto que después de la caída de Los Burgraves, Alejandro Dumas, padre, siguió escribiendo para el teatro, bajo la inspiración romántica; pero las obras de este autor, que yo considero superiores a las teatrales de Víctor Hugo, y más significativas aún, son de su primera época.

El fracaso de Los Burgraves determinó a Víctor Hugo a renunciar para siempre a la escena. Era el año de 1843.

Para leer los dramas de Víctor Hugo y de Alejandro Dumas, recomiendo las adiciones de Obras completas y Teatro completo, esta última de Michel Lévy, en 24 volúmenes. Como crítica, Brunetière, Épocas del teatro francés, Nebout, El drama romántico, H. Parigot, El drama de Alejandro Dumas, y el estudio de René Doumic sobre El teatro romántico.

Libros a la carta

A la carta es un servicio especializado para

empresas,

librerías,

bibliotecas,

editoriales

y centros de enseñanza;

y permite confeccionar libros que, por su formato y concepción, sirven a los propósitos más específicos de estas instituciones.

Las empresas nos encargan ediciones personalizadas para marketing editorial o para regalos institucionales. Y los interesados solicitan, a título personal, ediciones antiguas, o no disponibles en el mercado; y las acompañan con notas y comentarios críticos.

Las ediciones tienen como apoyo un libro de estilo con todo tipo de referencias sobre los criterios de tratamiento tipográfico aplicados a nuestros libros que puede ser consultado en linkgua-digital.com.

Linkgua edita por encargo diferentes versiones de una misma obra con distintos tratamientos ortotipográficos (actualizaciones de carácter divulgativo de un clásico, o versiones estrictamente fieles a la edición original de referencia).

Este servicio de ediciones a la carta le permitirá, si usted se dedica a la enseñanza, tener una forma de hacer pública su interpretación de un texto y, sobre una versión digitalizada «base», usted podrá introducir interpretaciones del texto fuente. Es un tópico que los profesores denuncien en clase los desmanes de una edición, o vayan comentando errores de interpretación de un texto y esta es una solución útil a esa necesidad del mundo académico.

Asimismo publicamos de manera sistemática, en un mismo catálogo, tesis doctorales y actas de congresos académicos, que son distribuidas a través de nuestra Web.

El servicio de «Libros a la carta» funciona de dos formas.

1. Tenemos un fondo de libros digitalizados que usted puede personalizar en tiradas de al menos cinco ejemplares. Estas personalizaciones pueden ser de todo tipo: añadir notas de clase para uso de un grupo de estudiantes, introducir logos corporativos para uso con fines de marketing empresarial, etc. etc.

2. Buscamos libros descatalogados de otras editoriales y los reeditamos en tiradas cortas a petición de un cliente.